ಕನ್ನಡಕವಿ ಕಾವ್ಯಮಾಲೆ

ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹಬ್ಬದ ಪ್ರಕಟನೆ

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ

18933

ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ, ಎಂ.ಎ.

18933

ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ
ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು-೪

११२क (c)

No B.
ateahy

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

ಕನ್ನಡಕವಿ ಕಾವ್ಯಮಾಲೆ

ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹಬ್ಬದ ಪ್ರಕಟನೆ

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ

ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ, ಎಂ.ಎ.

ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ
ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು-೪

ಈ ಮಾಲೆಯ ಸಂಪಾದಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾಶಕರು
ಎಚ್. ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾವ್, ಎಂ.ಎ.
ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಮತ್ತು ಇಲಾಖೆಯ ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಗಳು
ಶಾರದಾವಿಲಾಸ ಕಾಲೇಜು, ಮೈಸೂರು - ೪

ಗ್ರಂಥದ ಎಲ್ಲ ಹಕ್ಕುಗಳೂ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸೇರಿವೆ

ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಪುಟದ
ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ ೧೯೬೯

ಬೆಲೆ: ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿ ೧೫ – ೦೦
ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ಪ್ರತಿ ೨೦ – ೦೦

ಮುದ್ರಕರು
ವಿದ್ಯಾ ಮುದ್ರಣ
ಚಾಮರಾಜ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು - ೪

ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣದ ಪೀಠಿಕೆ

'ಶಾಕುನ್ತಲ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ' ಮೊದಲು ಅಚ್ಚಾದದ್ದು ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ. ಅದರ ಪ್ರತಿಗಳೆಲ್ಲ ಮುಗಿದುಹೋಗಿ ಸುಮಾರು ಮೂರು ವರ್ಷ ಆಯ್ತು. ಎರಡನೇ ಮುದ್ರಣದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬರೆಹವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಬಿಡುವು ಸಿಕ್ಕುವುದೆಂದು ನಾನು ನಂಬಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯದ ಒತ್ತಡ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ಬಂತು; ವಿರಾಮ ದೂರದ ಕನಸಾಯ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ತಿರುತಿರುಗಿ ಓದಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ದೊಡ್ಡ ಮಾರ್ಪಾಡು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿವಾಯ್ತು. ಅಷ್ಟೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತಂದು ತುಂಬಿದೆ ಎಂದು ಅಚ್ಚರಿಯಾಯ್ತು ನನಗೇ. ಹತ್ತಾರು ಸಂವತ್ಸರ ಪಠಿಸಿ ಪಾಠ ಹೇಳಿ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಾಟಕದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೆಲ್ಲ ಆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಸಹಜವೆ. ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯೋಚನೆ ಮೂಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿವರಿಂದ ಸಲಹೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲೇಖನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಹಾಗೆಯೇ ಪುನಃ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ.

ನನ್ನ ವಾಕ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೊಂಚ ತಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ. ಅದು ಓದುಗರಿಗೆ ಅಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿರಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ, ಸರಣಿ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವಾಗಿರಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ. ಎಂದರೆ, ನನಗೆ ಒಗ್ಗಿಬಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು ದಿಟವಾಗಿ ದುರಾಪೇಕ್ಷೆ; ಅದಕ್ಕೆ ನಾನು ಎಂದೂ ಎಡೆಗೊಡಲಾರೆ. ಓದುಗರಿಗೆ ತುಂಬ ತ್ರಾಸವಾಗದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಧನ್ಯ.

'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ' 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎರಡೂ ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದುವು. ಅವೂ ಖರ್ಚಾಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಸಂಗತಿ ನನಗೊಂದು ಹುರುಪುಕೊಡುವ ವಿಷಯ. ಸರಸವಲ್ಲದ ಗಂಭೀರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ನಮ್ಮವರು ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಕುರುಹು ಕಾಣಬಂದರೆ ಯಾರಿಗೆತಾನೆ ಉಲ್ಲಾಸವಾಗದು ?

ಮೂರನ್ನೂ ಪುನರ್ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಡೆಮ್ಮೈ ಸೈಜಿನ ದೊಡ್ಡ ಆಕಾರವನ್ನು ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು, ಮಿತ್ರ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾಯರು ಮಹೋಪಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ನನಗೆ. ಅವರು ಎಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿಗಳೋ ಅಷ್ಟೇ ಕಲಾಭಿಜ್ಞರು: ಯಾವ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುದ್ರಿಸಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ರಕ್ಷಾಪತ್ರ ತೊಡಿಸಿದರೆ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಬಲ್ಲರು. ಮುದ್ರಣ

ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ನನ್ನ ಪುತ್ರ ಶಿವರಾಮನ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆ ದಕ್ಷತೆಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ನಾನೇನೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಅವನ ಗಿರಾಕಿಗಳಿಗೆ ಅದೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತು.

ರೂಪಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಶೀಲನೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದದ್ದು, ತನ್ನದೇ ಆದ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾದದ್ದು, ವಿಶೇಷ ಕಷ್ಟಮಯವಾದದ್ದು. ಅದನ್ನು 'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ'ವೆಂದು ಬಗೆದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹೆಸರಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ ಆಲೋಚನೆಯ ನೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣದ ಕನ್ನಡಕ ಹಾಕಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ ಕವಿತೆ ನೀಳ್ಗವಿತೆಗಳನ್ನು 'ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ'ವೆಂದು ಅಂಕಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒತ್ತಾಸೆ. ಕಾವ್ಯ ಮನನೀಯ, ಮೆಲುಕಯೋಗ್ಯ, ಪುನರ್ವಿಚಾರಾರ್ಹ ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದದಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಕಿವಿಯಿಂದ ಪದಗಳ ಸದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾವ್ಯಾಲಾಪ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತೆ? ನಾಟಕದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಂತೂ ಅದು ಬರಿ ದೃಶ್ಯವಲ್ಲ, ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿಸಿದ ವ್ಯಾಪಾರ; ಶ್ರವ್ಯವೂ ಅಹುದು. ಶ್ರವಣವನ್ನು ಮೀರಿಸಿದ ಮಿಶ್ರವ್ಯಾಪಾರ, ಎಂಬ ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. 'ಶಾಕುಂತಲ' 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸುವವರು ಎಷ್ಟು ಜನರಿದ್ದಾರೆ? ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸುವವರು ಎಷ್ಟು ಜನರಿಲ್ಲ? ಅವು ನಾಟಕ, ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸತಕ್ಕವು, ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸತಕ್ಕವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದದ ಮುಂದೆ ನಟನಟಿಯರ ಮೂಲಕ ಜೀವಿಸತಕ್ಕವು ಎಂಬ ಖಚಿತ ಜ್ಞಾನ ಸರ್ವೆಚ್ಚರಿಕೆ ಹೊಣೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನೂ ಸದಾ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ನಾಟಕವಾಗಿ ಬಲು ಛಿದ್ರವುಳ್ಳದ್ದು. ಅವನ ಕಾಲದ ನಾಟಕಶಾಲೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ನಟನಟಿಯರು, ರಂಗಸಜ್ಜು ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು ಸತ್ಯದೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ. ಕಾಲದ ಬಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಂಡಿರುವ ಆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುವುದು ಬಲು ಕಷ್ಟ, ನಿಜ; ಆದರೂ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೆ ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವೆ?

ನಾಟಕವಿಮರ್ಶೆ ಭವ್ಯಕಾವ್ಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ: ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಓದುವಾಗಲೂ ನಾಟಕಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಅದರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದು ವಿಭಾವನೆಯ ಮೂಲಕ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣದ 'ವಿಜ್ಞಾಪನೆ' 'ಪೀಠಿಕೆ'ಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾಯರಿಗೂ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮನಿಗೂ ನನ್ನ ಅಭಿನಂದನೆ, ವಂದನೆ.

ಮೈಸೂರು
೬–೪–೧೯೬೬ } ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ

ಸಂಪಾದಕರ ಮಾತು

ಹತ್ತು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ಮೂರು ವರುಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲಣ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮ್ಮ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಅಪೂರ್ವ ಭಾವಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಶಾಕುನ್ತಲ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯಂತೂ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಅದರ ಪ್ರತಿಗಳು ಬೇಗ ಮುಗಿದುಹೋಗಿ, ಗ್ರಂಥಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಮಹಾಕವಿಯ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ವಾಚಕರು ಒಂದೇ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಈ ಮೂರು ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಡೆಮಿ ಆಕಾರದ ಒಂದೇ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿಯೂ, ಶಾಕುನ್ತಲ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ಅಚ್ಚಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ಮಹಾಜನರು ಆದರದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವರೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ.

ನಮ್ಮ ಮಾಲೆಯ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹಬ್ಬದ ಪ್ರಕಟನೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅಚ್ಚಿಡಲು ಅನುಮತಿ ಕೊಟ್ಟು ನನ್ನಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ ಹಿರಿಯರೂ ಪ್ರಿಯಗುರುಗಳೂ ಆದ ಪ್ರೊ. ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು. ನನ್ನಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಲು ನನ್ನ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಅನಂತ ಪ್ರಣಾಮಗಳು. ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಮುದ್ದಾಗಿ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಆರ್. ಶಿವರಾಮ್ ಅವರ ಕಾರ್ಯದಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಹೊಗಳಿದರೂ ಸ್ವಲ್ಪವೇ.

ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ
ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು ೪
೧೦ – ೫ – ೬೯

ಎಚ್. ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾವ್

Roshtriya Sanskrit Sansthan
(Deemed University)
Rajiv Gandhi Campus, Sringeri
LIBRARY
ACC NO 18933
22/2/18

ವಿಷಯಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ

		ಪುಟ
೧.	ಹೆಸರು	೩
೨.	ಆಧಾರ	೬
೩.	ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿರುವ ಅಭಿಶಾಪ	೧೨
೪.	ಅಂಕಗಳ ವಿವರಣೆ	೨೦
೫.	ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಿಧಾನ	೪೬
೬.	ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯ	೫೩
೭.	ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ–ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು	೫೯
೮.	ಹೆಂಗಸರ ಸಂಕಟ	೭೯
೯.	ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ–ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು	೮೨
೧೦.	ಶೈಲಿಯ ವಿಚಾರ	೯೧
೧೧.	ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ?	೯೪
೧೨.	ಉಪಸಂಹಾರ	೧೦೧
	ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು	೧೦೩
	ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	೧೨೧

ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ

೧.	ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ	೧೨೭
೨.	ಹೆಸರು	೧೩೧
೩.	ಆಧಾರ	೧೩೪
೪.	ಅಂಕಗಳ ವಿವರಣೆ	೧೩೯
೫.	ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ	೧೭೧
೬.	ಇತಿವೃತ್ತದ ವಿನ್ಯಾಸ	೧೭೫
೭.	ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ವಿಧಾನ	೧೭೯
೮.	ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು	೧೮೩
೯.	ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ?	೨೦೫
೧೦.	ಶೈಲಿಯ ವಿಚಾರ	೨೦೮

		ಪುಟ
೧೧.	ಕಾಳಿದಾಸನ ಎಷ್ಟನೇ ನಾಟಕ?	೨೧೨
೧೨.	ನಾಟಕದ ಅಂದ ಚೆಂದ	೨೧೭
೧೩.	" ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ " ವೂ " ಶಾಕುನ್ತಲ "ವೂ	೨೨೧
೧೪.	ನಾಟಕದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ	೨೨೫
	ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು	೨೨೭
	ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	೨೪೫

ಶಾಕುನ್ತಲ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ

೧.	ಹೆಸರು	೨೫೧
೨.	ಆಧಾರ	೨೫೫
೩.	ಇತಿವೃತ್ತದ ವಿನ್ಯಾಸ	೨೬೭
೪.	ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ವಿಚಾರ, ಶಾಪದ ವಿಚಾರ	೨೭೦
೫.	ಅಂಕಗಳ ವಿವರಣೆ	೨೯೩
೬.	ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯ	೩೪೩
೭.	ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ–ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು	೩೫೩
೮.	ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ–ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು	೩೬೮
೯.	" ಶಾಕುನ್ತಲ " ವೊಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ	೩೭೪
೧೦.	" ಶಾಕುನ್ತಲ " ದ ಉದ್ದೇಶ ಜೀವನದರ್ಶನ	೩೮೬
೧೧.	ಶೈಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ	೩೯೫
೧೨.	" ಶಾಕುನ್ತಲ " ದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ	೪೦೩
	ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು	೪೦೯
	ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	೪೩೩
	ಪರಿಶಿಷ್ಟ	೪೩೭

ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ

೧. ಹೆಸರು

ಈ ನಾಟಕದ ನಾಮಧೇಯದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಊಹೆ ಉಸುರೆತ್ತುವಂತಿಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ವಾಕ್ಯ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ: "ಕಾಲಿದಾಸಗ್ರಥಿತವಸ್ತು ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ ನಾಮ ನಾಟಕಮ್." "ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರನ್ನು 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ' ಎಂಬುದರ ಬದಲಾಗಿ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರೀಯಂ' ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು."[1] ಪಂಡಿತವರ್ಗದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವುದು "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"; ಅದನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸಾಧು. ಅಂಕಿತದ ಅರ್ಥ ಎರಡೆಂದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅ) 'ಮಾಲವಿಕಾ ಚ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರಶ್ಚ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರೌ; ತೌ ಅಧಿಕೃತ್ಯ ಕೃತಂ ನಾಟಕಮ್.' ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸಮ ಮರ್ಯಾದೆ ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಆ) 'ಮಾಲವಿಕಾಸಹಿತಃ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರಃ ತಮ್ ಅಧಿಕೃತ್ಯ ಕೃತಂ ನಾಟಕಮ್.' ಇದು "ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತದೆ."[2] "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ" ಪದವನ್ನು ಗುಣವಾಚಕವಾಗಿ ಭಾವಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಗೆ ಹಿಗ್ಗಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ; ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನ ಕಡಮೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಷ್ಟೇ ಸಾಕು.

ಅಂಕಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿಯೂ ಸರಸವಾಗಿಯೂ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಉತ್ತಮ. ರಾಜ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಮಾಳವಿಕೆ ಭಾರ್ಯೆಯಾಗುವುದೇ ನಾಟಕ ಕಥೆಯ ಸಾರಾಂಶ. ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರಲೇ ಆವೆರಡು ಹೆಸರನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಮಾಳವಿಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ; ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಶೋಭೆಯೆಲ್ಲ ಅವಳು ಪಸರಿಸುವ ರಶ್ಮಿಪಟಲ: ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೆಲವರಿಂದ ಆಗಿದೆ. "ಮಹಾರಾಣಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾಳವಿಕೆಯೇ ನಾಯಿಕೆ. ನಾಟಕದ ತುಂಬ ಅವಳೇ; ಶಕುಂತಲೆಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ 'ಶಾಕುಂತಲ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಉಚಿತವಾಗುವುದಾದರೆ ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಕ್ಕೆ 'ಮಾಳವಿಕಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಇನ್ನೂ ಉಚಿತವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವಳಿಗಿರುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗಿಲ್ಲ: 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ'ದಲ್ಲಿ ಉದಯನನು ಹೇಗೊ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭಿತ್ತಿ ಮಾತ್ರ."[3] ಇಂಥ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೇ ಆಗಲಿ ಮಾಳವಿಕೆ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾ

ಪಾತ್ರ (passive character) ; ಕೇವಲ ಅಬಲೆ ; ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಅಡಿಯಿಡುವ ಬೆದರುಚಿತ್ತದ ಹುಡುಗಿ. ಅವಳು ನಾಯಕಿ, ನಿಶ್ಚಯ ; ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಲ್ಲ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ; ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಗೂ ಅವನಿಂದಲೇ ಚಾಲನ ಪ್ರಚೋದನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಹಾರ ಶೃಂಗಾರ ಕಥೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ತಿರುಗಿಸಿದಂತೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಮಾಳವಿಕೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದು ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಧಾರಿಣಿಯ ಗುಪ್ತ ಪ್ರಯತ್ನವೆಲ್ಲ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ದೂರವಾಗಿಡುವುದೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ವಿದೂಷಕ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯೆಲ್ಲರ ಹಂಚಿಕೆಯೂ ಅವನ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ; ಗಣದಾಸ ಹರದತ್ತರ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಅವನ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯೇ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಪ್ರತಿಫಲ. ವಿದರ್ಭ ಭೂಪಾಲ ಶಿಲ್ಪ ದಾರಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಅಮೂಲ್ಯ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಕಳಿಸುವುದು, ಸೇನಾಪತಿ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ "ಸಪ್ರಾಭೃತಕೋ ಲೇಖ" ಬರುವುದು, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗಾಗಿ. ಡಾ. ಕೀತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿ : "ನಾಯಿಕೆಯಾದರೋ ಸುಮ್ಮನೆ ಮಂಕುಮಂಕಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ."[4] ಡಾ. ಡೇಯ ಅಭಿಮತವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ : "ಕಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ನಿಷ್ಕಪಟ ಭೀರು ಅವಳು ; ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ತಿದ್ದಲಾಗದ ರಾಜಪ್ರಣಯಿಯ ಪ್ರೇಮದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಎರಡನ್ನುಳಿದು ಮತ್ತೇನೂ ಇಲ್ಲ ಅವಳಲ್ಲಿ."[5] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಎರಡನೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತುಂಬುವವಳು ಧಾರಿಣಿ ; ಕೌಲು ಕರಾರು ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆ ಮುಂತಾದುವಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೇ ತೀರ್ಪುಗಾರ ; ಅಂತಃಪುರದ ಆಡಳಿತವೆಲ್ಲವೂ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿ ಧಾರಿಣಿಯದು. ತನ್ನ ಪರಿಜನರಮೇಲೆ ತನಗೆ ಒಡೆತನವುಂಟೆಂದು ಅವಳು ಹೇಳುವಾಗ, "ಷಮ ಚೇತಿ ಬ್ರೂಹಿ" (ನನ್ನ ಮೇಲೂ ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳು) ಎನ್ನುತ್ತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ. ಪಾತ್ರದ ಸಂಕಲ್ಪ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ವಿಸ್ತರವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು ; ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕ್ರಮ ಇದು : ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ಧಾರಿಣಿ, ವಿದೂಷಕ, ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ, ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ, ಇರಾವತಿ, ನಿಪುಣಿಕೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾಳವಿಕೆಯ ಸರಳರಮ್ಯತೆಗಾಗಲಿ, ಮಧುರ ಪ್ರಿಯತ್ವಕ್ಕಾಗಲಿ ಏನೂ ಕುಂದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಶ್ರೇಯೋಭಿಲಾಷಿಗಳು ಹೇಳಿದಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವುದೇ ಅವಳಿಗಾಗಿ ಕವಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿರುವ ಏರ್ಪಾಡು ; ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿದೆ, ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. "ಶಾಕುಂತಲ"ದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಪ್ರಭಾವಯುಕ್ತ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ದೊಡ್ಡದಲ್ಲ ; ಇಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆಯದೂ ಅದೇ ಬಗೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು.

ಕನ್ನಡ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ 'ಮಾಲವಿಕೆ' ಎಂದೂ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಮಾಳವಿಕೆ' ಎಂದೂ ಬರೆದಿರುವುದುಂಟು. ಅದೇನೂ ಪ್ರಮಾದವಲ್ಲ. ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಾಗ, "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಅಥವಾ

ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ "ಮಾಲವಿಕಾ" ಎಂದೂ, ನಾಯಕಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಾಗ 'ಮಾಳವಿಕೆ' ಎಂದೂ ಬರೆಯುತ್ತ ಅಕ್ಷರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪಟ್ಟು ಇಟ್ಟಿದೆ, ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ಆದರಿಂದ ಪ್ರಾಯಶಃ ಓದುಗರಿಗೂ ಕೊಂಚ ಸೌಕರ್ಯ ಒದಗಿದರೂ ಒದಗಬಹುದು.

೨. ಆಧಾರ

ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲದ, ಅಥವಾ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದಿನಕಾಲದ ಚಾರಿತ್ರಕ ಘಟನಾವಳಿ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಯ್ತೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಆಲೋಚನೆ. "ಬೃಹತ್ಕಥೆ"ಯಲ್ಲಿನ ಬಂಧುಮತಿಯ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಹೇಳಿಕೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೋಪಾಖ್ಯಾನ, ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ, ಇತರ ಪುರಾಣಗಳು, ಭಾಗವತ, ಭಾಸನ "ವಾಸವದತ್ತಾ" ಮೊದಲಾದುವಲ್ಲಿ ಯಾವುವೋ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುವವರುಂಟು. ಕೌಟಿಲ್ಯನ "ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ"ಕ್ಕೆ ಕಾಳಿದಾಸ ತುಂಬ ಋಣಿಯೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ತಜ್ಞರು. ಕವಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿ ನಾನಾ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ: ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತ ವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಾಲ ಅತ್ಯಲ್ಪ; "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಅವನದ್ದೊಂದು ಸ್ವಂತ ಕೃತಿ, ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿಯೇ. ಆದರೂ ಆಧಾರ ವಿಷಯಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿಯೇ ತೀರಬೇಕು.

ಅ) ಚಾರಿತ್ರಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪರಿಕಿಸೋಣ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೭೮ರಲ್ಲಿ — ೧೮೦, ೧೮೫ರಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ — ಮೌರ್ಯರ ಕೊನೆಯ ಅರಸನಾದ ಬೃಹದ್ರಥನನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನದಿಂದ ತಳ್ಳಿ, ತಾನೇ ಅರಸನಾದ ಸೇನಾನಿ ಪುಷ್ಯಮಿತ್ರ. ಹಾಗೂ 'ಶುಂಗ' ಅಥವಾ 'ಮಿತ್ರ' ವಂಶವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಅಶ್ವಮೇಧಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಕೀರ್ತಿವಂತನಾದ. ಅವನ ಮಗ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ಅವನ ಮಗ ವಸುಮಿತ್ರ, ಇಬ್ಬರೂ ಹೆಸರಾಂತ ದೊರೆಗಳಾದರು. ವಿದರ್ಭದ ಅಧಿಪತಿಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸೈನ್ಯ ಸೋಲಿಸಿತು. ಇವು ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆದ ವ್ಯವಹಾರ ಗಳು. ಅವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಒಂದು ಕಟ್ಟುಕಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ಹಾರಿಟ್ಸ್. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸಾಮಂತನಾದ ಮಾಧವಸೇನ ಚಿಕ್ಕದಾದ ನಾಗಪುರದ ರಾಜ; ಅವನಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಪುತ್ರಿಯರು: ಕೌಶಿಕಿ, ಮಾಳವಿಕೆ. ಬೀಹಾರಿನ ಭೂಪಾಲ ನಾಗಪುರವನ್ನು ಗೆದ್ದು ಮಾಧವಸೇನನನ್ನು ಕೈಸೆರೆ ಹಿಡಿದ. ಕೌಶಿಕಿ ಮಾಳವಿಕೆಯರು ಓಡಿಹೋಗಿ, ಮಗಧರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವರ್ತಕರ ಗುಂಪೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ವರ್ತಕರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ದಾರಿಗಳ್ಳರ ತಂಡ ಲೂಟಿ ಯೊಂದಿಗೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನೂ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನದ ಗುಲಾಮ ಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಮಾರಿಬಿಟ್ಟರು. ಕೊಂಡುಕೊಂಡವಳು ಧಾರಿಣಿ. ತಪ್ಪಿಸಿ

ಕೊಂಡ ಕೌಶಿಕಿ ಮಗಧವನ್ನು ಮುಟ್ಟದರೆ ತಾನು ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯಾಗುವುದಾಗಿ ಶಪಥಗೊಂಡಳು. "ಕಾಳಿದಾಸನ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಚಾರಿತ್ರಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹೀಗಿದೆ."[6] ಇದೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರೊ. ಹಾರಿಟ್ಸನ ಕಲ್ಪನೆ; ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮಾಳವಿಕೆಯ ಸಹೋದರಿಯೆಂದೇ ತಿಳಿದು ಮೋಸಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಆತ. ನಾಟಕದ ಅನುಕಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು; ಮಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕವಿಯ ವಿಭಾವನೆಯೇ ಜನ್ಮಕ್ಷೇತ್ರ.

ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಕಾಲ "ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಆಸ್ಥಾನದ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಒಂದು ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಹಿಂದೆ; ಗೃಹಕೃತ್ಯದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾಯಕನಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಅವಧಿ ಸಾಕು."[7] ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಜನಪದ ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸುಳ್ಳು ನಿಜಗಳ ದಂತಕಥೆಯೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ ಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[8,9] "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಕೆಲವಾದರೂ ಅಚ್ಚರಿಯ ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ; ಅದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಯೇ ಸಿವಾಯಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಜರುಗಿದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಪ್ರತಿಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪುಷ್ಯಮಿತ್ರ ವಿದರ್ಭರಾಜ ಅಶ್ವಮೇಧ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳ ಗೋಜಿಗೇ ಹೋಗದೆ, ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ, ಬಹುಶಃ ಸೂಕ್ತ. ಡಾ. ರೂಬನ್ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ: "ತನ್ನದೇ ಆದ ಅನೇಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅವನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಂದು ಸೇರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ."[10] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ ಒಂದೆ, ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದೆ, ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಗುಡಿಸಿಬಿಡುವ ಈ ವಚನವನ್ನು ಆಲಿಸಿ: "ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಕ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ಏನೇನೂ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವಿಲ್ಲ."[11] ಚಾರಿತ್ರಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು; ಅಂತಃಪುರದ ಕಥೆಯ ರಂಗನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಯುಕ್ತವಾದೊಂದು ಬೂದುಬಣ್ಣದ ಫರವೆ; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಧಾರಿಣಿ ಮಾಳವಿಕೆ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯರ ಪಾತ್ರಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಪಯೋಗವಿದೆ.

ಡಾ. ಕುನ್ಹನ್ ರಾಜ, ಶ್ರೀ. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಮ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಮತದಂತೆ, ಕಾಳಿದಾಸ ಬದುಕಿದ್ದದ್ದು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ; ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ. ಒಂದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಯಥಾರ್ಥ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಕವಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಪ್ರೊ. ವೀಬರನ ಮತ. ತನ್ನ ಹೊಸತನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲೋಸುಗ ಕಾಳಿದಾಸ ಆಳುತ್ತಿರುವ ಅರಸನನ್ನೇ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡನಂತೆ! ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣ; ಕಾಳಿದಾಸ ಆಮೇಲಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದರೆ, ಸನ್ಯಾಸಿನಿ

ಯನ್ನು ನಾಟಕದೊಳಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲವಂತೆ![12] ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ ರೇಯ ಹೇಳಿಕೆ: ಕವಿಯ "ಭಾಷೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಗೌರವವನ್ನಿಟ್ಟಿರುವವನ ಭಾಷೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯೆಂದೂ ವಿದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಎರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದನೆಂದೂ ನಾವು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಪ್ರಾಯಶಃ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ."[13] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಆಶ್ರಿತ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಅವನ ಶೃಂಗಾರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಈರೀತಿ ಬರೆದುದೂ ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದುದೂ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡ ಧೈರ್ಯವೇ ಸರಿ!

ಆ) ಗುಣಾಢ್ಯನ "ಬೃಹತ್ಕಥೆ" ನಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಸಂಗ್ರಹ ಸೋಮ ದೇವನ "ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರ"ದಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ "ಬೃಹತ್ಕಥಾ ಮಂಜರಿ" ಯಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಂಧುಮತಿಯ ಕಿರುಕಥೆ ಇದು. ವತ್ಸ ದೇಶದ ಉದಯನನಿಗೆ ಉಜ್ಜಯನಿಯ ಮಹಾಸೇನನ ಮಗಳಾದ ವಾಸವದತ್ತೆ ಮಹಿಷಿ. ಅವಳ ಸಹೋದರನಾದ ಪಾಲಕ ತಾನು ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತಂದಿದ್ದ ರಾಜಪುತ್ರಿ ಬಂಧುಮತಿಗೆ ಮಂಜುಲಿಕೆ ಎಂಬ ಸುಳ್ಳು ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟು ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಬಳಿಗೆ ಅವಳನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಕಂಡು ಉದಯನನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಮೋಹ. ಗೋಪ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಗಾಂಧರ್ವವಿವಾಹವಾಗುವಂತೆ ವಿದೂಷಕನಾದ ವಸಂತಕ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನರಿತ ವಾಸವದತ್ತೆ ಕಾರಾಗೃಹಕ್ಕೆ ವಸಂತಕನನ್ನು ದೂಡು ತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಗೆ ಬಂಧುಮತಿಯ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಸಾಂಕೃತ್ಯಾಯನಿಯೆಂಬ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಉದಯನ ಪತ್ನಿಯ ಕೋಪವನ್ನು ಇಳಿಸಿ, ಅವಳ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಬಂಧುಮತಿಯೊಡನೆ ತನಗಾದ ಮದುವೆಗೆ.[14] ಎರಡು ಮೂರು ಅಂಶ ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಹರವು ಬಹಳ ವಿಶಾಲ ವಾದುದು; ಅಲ್ಲದೆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಸಂಕಲ್ಪಗಳ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು; ಜರುಗಿಹೋಗುವ ಘಟನೆಗಳ ಸರಾಗ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ, ಅಷ್ಟೆ.

ಇ) ಮಹಾಭಾರತದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಉಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡನೆ ಕಾಳಿದಾಸ? ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆ, "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆ. "ವೀರಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಸ್ವಾಮಿ ಊಳಿಗದವರ ನಡುವೆ ಅಂಥ ವ್ಯವಹಾರ ಗಳು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದುದು ಖಂಡಿತ."[15]

ಈ) ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ ಭಾಗವತ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸಾಮಗ್ರಿ ದೊರಕಿ ತೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು "ಪ್ರಖ್ಯಾತ"ವಾದದ್ದಾಗಿರ ಬೇಕೆಂಬ ಸೂತ್ರ. ಆದರೆ ಪುರಾಣದಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಬಲೋದ್ಬಂದಿಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿದೆ? ಮತ್ತಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ

ವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಗದೆ? ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ, ವಸುಮಿತ್ರನ ತಂದೆ ವಸುಜ್ಯೇಷ್ಠ; ರಾಜರು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ವರ್ಷ ಆಳಿದರೆಂಬುದನ್ನು ವರದಿಗೈಯುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಾ ಮಿಕ್ಕಾವ ವಿವರವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ ಅವು. ಈ ನುಡಿ ಸತ್ಯ: "ಪುರಾಣಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೂ, 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ದ ಕಥೆಗಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಅಲ್ಲಿಂದ ಯಾವ ಎರವಲನ್ನೂ ಪಡೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ." [16]

ಉ) ಭಾಸನಿಂದ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. "ಪ್ರಥಿತಯಶಸಾಂ ಭಾಸ ಕವಿಪುತ್ರ ಸೌಮಿಲ್ಲಕಾದೀನಾಂ" ಎನ್ನುತ್ತ ಅವನ ನಾಮೋಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲವೆ ಅವನು? ಹಾಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಮೆರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೂ ಹೆಮ್ಮೆಯೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟಿವೆ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ. ಮಹಾಸೇನ ವಾಸವದತ್ತೆಯರ ಅಚ್ಚಿನಿಂದ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರ ಧಾರಿಣಿಯರನ್ನು ಕವಿ ಹೊರತಂದಿದ್ದರೂ ಧಾರಿಣಿಗೂ ವಾಸವದತ್ತೆಗೂ ಬಹಳ ಅಂತರ; ಪದ್ಮಾವತಿಯ ತಂಗಿ ಎಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲ ಮಾಳವಿಕೆ; ಯೌಗಂಧರಾಯಣನ ನೆಂಟನಾಗಲಾರ ವಿದೂಷಕ ಗೌತಮ.

ಅಶೋಕವೃಕ್ಷ ಕುಸುಮಿಸುವುದನ್ನು ಭಾಸನ "ಪಂಚರಾತ್ರ"ದಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸ ಎತ್ತಿತಂದನೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ.

ಊ) ಐದನೇ ಅಂಕದ ದ್ವಿತೀಯ ವೈತಾಳಿಕ ಹೇಳುವ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ವಾಕ್ಯವಿದೆ: "ವಿರಚಿತಪದಂ ವೀರಪ್ರೀತ್ಯಾ ಸುರೋಪಮ ಸೂರಿಭಿಶ್ಚರಿತಮ್." ಅದನ್ನು ಮಥನಗೈದು ಹೀಗೊಂದು ಆಧಾರಗ್ರಂಥವನ್ನು ಊಹಿಸಿರುತ್ತಾನೆ ಎಸ್. ಪಿ. ಪಂಡಿತ್: ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅರಿತುನುರಿತ ಲೇಖಕರು ರಚಿಸಿದ್ದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚರಿತ್ರೆ (memoirs) ಪ್ರಚುರದಲ್ಲಿದ್ದಿತು. ಕಾಳಿದಾಸ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿರಬಹುದು. [17] ಈ ಊಹೆಗೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿಲ್ಲ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು.

ಋ) ಕೌಟಿಲ್ಯನ "ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ"ದಿಂದ ಹಲಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಅನುರೂಪ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಕೆಲವು ಪ್ರಾಜ್ಞರ ನಿಶ್ಚಯ. 'ವೈರಾಜ್ಯ' 'ದ್ವೈರಾಜ್ಯ'ದ ವರ್ಣನೆ; ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಗೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಈಯುವ ಸಮಾಧಾನ "ನ ಶೋಚ್ಯಸ್ತತ್ರಭವಾನ್ ಸಫಲೀಕೃತ ಭರ್ತೃಪಿಣ್ಡಃ"; ಇತ್ಯಾದಿ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದದ್ದು ಒಂದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ತಂತ್ರಕಾರ ವಚನಮ್" ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿರ್ದೇಶನ. "ಅನೇಕ ಸಮಾನ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆಯುಂಟು ಖಂಡಿತ. 'ಶಾಸ್ತ್ರ' ಮತ್ತು 'ತಂತ್ರಕಾರ ವಚನ' ವೆಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಒಕ್ಕಣೆ ಪೂರ್ತಿ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಕಾಳಿದಾಸ ರಾಜ್ಯಪಾಲನೆಯ ಪಠ್ಯಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು; ಅದು ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ."[18]

ಎ) ತನ್ನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ ಇಹ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಶ್ರೀಮಂತ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಅವಿರೋಧ ಮನಸ್ಕನಾಗಿ ಅತ್ಯಾದರದಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ನೆಂಬುದು ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ವಾದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹಸೌಖ್ಯ, ಸಡಿಲವಾದ ಶೀಲ, ರಸಿಕತೆ, ವಿನಯ ವರ್ತನೆ, ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿವೇಕ, ಬುದ್ಧಿ ಚಮತ್ಕಾರವೆಲ್ಲವೂ ಅಧಿಕಾಂಶದಲ್ಲಿವೆ. "ಅಧಾರ್ಮಿಕತೆ ರುಚಿಭ್ರಷ್ಟತ್ವ ವಾದರೂ ಇಂದ್ರಿಯ ವಿಲಾಸವಾಗಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಆ ಈ ಅನೀತಿವರ್ತನೆಯಾಗಲಿ ರುಚಿಭ್ರಷ್ಟತ್ವವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ." "ನೀತಿಧರ್ಮದ ಆದರ್ಶ ಹಿಂದಿಗಿಂತಲೂ ತುಂಬಾ ತಳಮಟ್ಟದಲ್ಲಿತ್ತು; ಅನಿರ್ಬಂಧ ಮದ್ಯಪಾನ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿತ್ತು; ಗಂಡಸು ಹೆಂಗಸರಿಬ್ಬರೂ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಮಗ್ನರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು ಅದರಲ್ಲಿ. ಸ್ವೇಚ್ಛ ಬಾಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೀಳು ಬೆಲೆ ಇತ್ತು." ಆದರೂ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಮಾಜ ಕುಸಿದು ಬೀಳಲಿಲ್ಲ ಪೂರ್ತಿ: "ಕುಲೀನ ಹಿಂದೂ ಮಹಿಳೆಯ ಅಜೇಯವಾದ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಂಕೆಯಿಲ್ಲದ ವ್ಯಭಿಚಾರವನ್ನೂ, ಸಂಸಾರ ಭೇದನವನ್ನೂ ತಪ್ಪಿಸಿತು"; "ಶರೀರಸೌಖ್ಯ ತತ್ವದ ಆಧಿಪತ್ಯ ಬಹುಕಾಲ ಆದನಂತರ ತಪ್ಪದೆ ಉಂಟಾಗುವ ಜಾಡ್ಯ ಅತೃಪ್ತಿ ಆಶಾಭಂಗಗಳ ಆಗಮನದ ಕುರುಹೊಂದೂ ಇನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ."[19] 'ಗುಪ್ತರಾಜ್ಯದ ಭೋಗ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಅದರೊಡನೆ ಆಪ್ತಮೈತ್ರಿಯಿಂದ ಸಮ್ಮಿಳಿತನಾದ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಳಿದಾಸ'[20] ಎಂಬ ಡಾ. ಕೀತನ ಆರೋಪ ಸಕಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಇಂಥ ವಚನಗಳನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ, ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಲಿ ಅನ್ವಯಿಸುವಾಗ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಅವನ ಜೀವಿತಕಾಲವಾವುದೋ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರ್ಣೀತ ವಾಗಿಲ್ಲ. ಗುಪ್ತರ ಅವಧಿಯಾಗಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅವಧಿಯಾಗಲಿ ಘನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರಸವತ್ತಾದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವಾಗ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯ ದಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಘಂಟಾನಾದ, ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಅದರ ಉದಾತ್ತ ಆದರ್ಶಗಳ ಜಪಸರ. ರಾಜಾಲಯದ ಸದರ ಶೃಂಗಾರ ರೂಪಕವಾದರೂ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಉದಾಸೀನ ಸ್ವಾಚ್ಛಂದ್ಯ ದುರ್ನಡತೆ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸುಮ್ಮನೆ ತನ್ನ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೆಲಸ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಆಶಯ.

ಏ) "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ವನ್ನು ವಿರಚಿಸುವಾಗ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಅಪ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೀಡುಮಾಡುವುದೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭೀಪ್ಸೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಕಾಲದ ಮತ್ತಾವುದೋ ರಾಜಕುಟುಂಬವನ್ನು ಕುರಿತ ಮರೆಮಾಚಿದ ವಿಡಂಬನೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ಪ್ರಾರಂಭದೃಶ್ಯ ಅಂದಗೆಟ್ಟಿರು ವುದು ಪ್ರಯತ್ನಪುರಸ್ಸರವಾಗಿ ಕವಿ ಎಸಗಿದ ಕಾರ್ಯವೆಂದೂ ಕೆ. ಆರ್. ಪಿಷಾರೊತಿಯ

ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[31] ಅದೇ ತಾತ್ಪರ್ಯದ ವಚನವನ್ನಾಡಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್ "ರಾಷ್ಟ್ರದ ಕಾನೂನುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಸಿದ್ದ ಕಾಳಿದಾಸ ಅರಿತರಿತೇ ತನ್ನ ದೊರೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಶ್ರೋತೃವರ್ಗ ಟೀಕೆಮಾಡುವ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಗೇ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೋಸುಗ." "ವಿದಿಶೆಯ ಶುಂಗ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ವಿಪರೀತ ಚೆಲ್ಲೆದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ."[32] ಇಂಥ ಕೋಪ ಬೇಸರಗಳನ್ನೂ ಇಂಥ ನಿಂದೆ ಅವಹೇಳನಗಳನ್ನೂ ಮಹಾಕವಿಗೆ ಏತಕ್ಕೆ ಗಂಟುಹಾಕಬೇಕೋ ನಾ ಕಾಣೆ. "ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಮ್": ಈ ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶ ಸಾಲದೆ ಶುಭ್ರಮನಸ್ಸಿನ ಸಾಹಿತಿಗೆ, ದೊಡ್ಡಕವಿಯಾದ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ? ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲಾಗಲಿ ಇತರ ಯಾವ ಅನುಕಾರ್ಯನಲ್ಲಾಗಲಿ ಆ ಈ ಲೋಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೂ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಅವರೆಲ್ಲರ ನಿರ್ಮಾಪಕ, ಎಂದಮೇಲೆ ಅವಹೇಳನವೆಂಬ ಸೊಲ್ಲು ಬರಿ ಗಾಳಿ ಅಲ್ಲವೆ?

ಶಾಸ್ತ್ರಪಠನ ಲೋಕವೀಕ್ಷಣೆ ಸಂವಾದಗೋಷ್ಠಿ ಏಕಾಂತಧ್ಯಾನ— ಯಾವುದರಿಂದ ಬೇಕಾದರೂ ಯಾವ ಬಿಡಿ ವಿವರವನ್ನಾಗಲಿ ಎರವು ತಂದಿರಲಿ, ತಂದದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಾಗಿ ಗಾಡಿಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸುವ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ತುಂಬಿತ್ತು ನಾಟಕದ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಂಥ ರೂಪಕ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಆವುದಿತ್ತೊ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ "ರತ್ನಾವಳಿ" "ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕೆ"ಗಳನ್ನು ಅದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ನಾಟಕರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳೆಂದರೇನು, ಕವಿಯ ಬರಿ ಕರಚಾತುರ್ಯವೆಂದರೇನು, ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಷಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಮಹಾಕವಿಯ ಮಹತ್ವಕ್ಕೆ ಊನವಿಲ್ಲ; ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸದಿದ್ದರೆ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯದಿದ್ದರೆ ಊನ.

೩. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿರುವ ಅಭಿಶಾಪ

ಕಾಳಿದಾಸನ ಬೇರಾವ ಕೃತಿಗೂ ಆಗದಿರುವಷ್ಟು ತೆಗಳಿಕೆ ಆಗಿದೆ "ಮಾಲಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಪಳಿವಚನ ಗಾದೆಮಾತಿನಂತೆ, ಗೃಹೀತತತ್ವ (axiom) ದಂತೆ, ಗುಂಪುಕೂಗಿ (slogan) ನಂತೆ ನಾನಾದೆಸೆಯಿಂದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಗುಣವಿರುವುದು ಅತ್ಯಲ್ಪ; ಅದನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ; ಕಾಳಿ ದಾಸ ಕರ್ತೃವಾದರೂ ಅದು ಅವನ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಕೃತಿ: "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಗಳ ಹೋಳಪೆಲ್ಲಿ, ಇದರ ಮಂಕೆಲ್ಲಿ; ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಅದು ಕಳಪೆ: ಇಂಥ ಉಲುಹನ್ನು ಯಾರುತಾನೇ ಆಲಿಸಿಲ್ಲ, ಆಲಿಸಿ ಹೌದು ಎನ್ನುತ್ತ ತಲೆಯಾಡಿಸಿಲ್ಲ? ರೂಪಕವನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಗೋಚರಿಸುವ ನಿಜಾಂಶಕ್ಕೂ ಇಂಥ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಗೂ ಬಹಳ ದೂರ.

ಅ) ಕಾಳಿದಾಸನ ಗುಣರಾಜಿ ಅವನ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು, "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ, ಮುಂದೆ ಕವಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಎಲ್ಲೋ ಕೊಂಚವೆಂದೂ ಡಾ. ಕೀತನ ತೀರ್ಮಾನ.[೫] ಶಬ್ದವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಡಮೆ: ಶ್ಲೋಕ (೧೭) ಆರ್ಯಾವೃತ್ತ (೩೫) ಗಳೇ ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿ ಮಿಕ್ಕ ವೃತ್ತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತಗೊಂಡಿದೆ; ಪ್ರಯತ್ನಪುರಸ್ಸರವಾದ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೂ ತಿದ್ದಿ ಬರೆದಿರುವ ಪದಗಳೂ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ: ಹೀಗೆಲ್ಲ ಕಟು ಟೀಕೆಯನ್ನು ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ ಅನೇಕರು: "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಅನುವಾದ ಮಾಡಲಾಗದಷ್ಟು ಉತ್ಕಟ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ."[೬] ಪ್ರೊ. ಡೇ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚಿಸಿದ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧ ದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿದೆ: "ಮಹಾಕವಿ ತನ್ನ ಯೌವನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದುದೆಂದು ಭಾವಿಸ ಬಹುದಾದ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ; ರುಚಿಶೂನ್ಯವಾದ ರಾಜಾ ಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಣಯ ಕೃತ್ರಿಮಗಳೇ ಅದರ ವಿಷಯ." "ಅಂತೂ ಈ ಹಗುರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ರಾಗಭಾವನೆಗೆ ಬಿಸಿರಕ್ತ ತುಂಬಿರುವ ಶಬ್ದವಾದ 'ಪ್ರೇಮ'ವೆಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅರ್ಹತೆಯಿಲ್ಲ."[೭] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗುವುದು ಸಹಿಸಲಾಗದ ಹೊಲಸಾಗಿದೆ ಕೆಲವು ನಿಷ್ಠರಿಗೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೂತ್ರರೀತ್ಯಾ ಅದು 'ರಸಾಭಾಸ'ವಂತೆ. ಆದರೆ ಆ ಸೂತ್ರ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದದ್ದು

ಯಾವಾಗ? ಕಾಳಿದಾಸ ಪಾಲಿಸುವ ರೂಪಕ ವಿಧಿಗಳು ಯಾವುವು? ಕಾವ್ಯ ಪಥದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತ, ರಸಾಪೇಕ್ಷಿಗಳ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಆನಂದವನ್ನೇ ಹೆಗ್ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ, ಮಹಾಕವಿ ಆಗ ಈಗ ಅರಿತೋ ಅರಿಯದೆಯೋ ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲವೆ? ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ವ್ಯಾಪಾರ ಸದರವಾಗಿದೆ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಕೊಳೆತು ನಾರುವಷ್ಟು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿದೆಯೆ? ಅಂಥ ವ್ಯವಹಾರ ಇತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆ? "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ"ದ ಪ್ರಣಯ ಕೇಡುಗೆಟ್ಟಿಲ್ಲ, ಕುರೂಪವಾಗಿಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಬಯ್ಯುವವರು ಬಯ್ಯಲಿ, ಬಯ್ಗುಳಿಗೆ ಸುಂಕವಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಆಡಿರುವ ಹೇಳಿಕೆಯೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಹೇಳಿಬಿಡುವ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಮಾನ್ಯ ನುಡಿ; ಆದರಿಂದ ಯಾವುದನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಪದ ಪದಗುಚ್ಛ ವಾಕ್ಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಕವಿಯ ಇತರ ನಾಟಕಗಳ ಸಮಾನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಪದ ಪದಗುಚ್ಛ ವಾಕ್ಯ ಪದ್ಯಗಳೊಡನೆ, ಒಂದೇ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ತೂಗಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆ, ಎಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆ — ಅದು ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ —, ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕು. ಪೂರ್ವತೀರ್ಮಾನ ಭ್ರಾಂತಿಗೆ ದಾದಿ.

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠ, "ಮಾಲವಿಕಾ" ಕನಿಷ್ಠ, ಎನ್ನುವುದು ಸುಲಭ, ಅದೊಂದು ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ ಅಣಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ. ಅದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಮೂರರ ಕರ್ತೃವೂ ಒಬ್ಬ ಕಾಳಿದಾಸನೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಅಂಶ ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಅವು ಹೋಲುತ್ತವೆ; ಆದರೆ ಒಂದರಂತೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ; ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತೀರ ವಿಭಿನ್ನ. ಮೂರೂ ಮೂರು ಬಗೆಯ ರೂಪಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಲುಮೆಯೇ ವಿಷಯ ವಾದರೂ, ಒಲುಮೆ ಗಾಯನದ ಸ್ವರಜೋಡಣೆ ಬೇರೆಬೇರೆ, ಗಮಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ, ಶಾರೀರದ ಘಾತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ, ರಸವದ್ಪರಿಣಾಮ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನವತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಗಂಡೆದೆಯನ್ನೂ ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಹಾಗಾಗಿರುವುದು ನ್ಯಾಯವೆಂದೇ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ.

ಆ) "'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ', ಕಾವ್ಯಗುಣದಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕೆರಡು ರೂಪಕಗಳಿಗಿಂತ ಕೀಳಾದರೂ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಅನೇಕ ಅಂದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ."[೩೬] ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ಹುಡುಕಬೇಕು? ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಂದ ಚೆಂದವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕೃತಿ ದಿಟವಾಗಿಯೂ ತನ್ನತನ (originality) ವುಳ್ಳದ್ದು; ಅದರ ಬದುಕು ಸಫಲ. ಅಲ್ಲದೆ "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಕಾವ್ಯತ್ವ ರಂಜನಾಪದದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾವ್ಯತ್ವವಲ್ಲ, ನಾಟಕೀಯವಾದ ಸಂಜ್ಞಾ ಪ್ರಮುಖ ಪರೋಕ್ಷ ಕಾವ್ಯತ್ವ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಂಥಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ. ಪ್ರೊ. ಡೇ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಎಂದಿರುವ

ಮಾತು ಸರಿ : “ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡಿರುವ ಅಪಕ್ವತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ವಿಚಾರ, ಕಡಮೆಯಾಗಿ ಸತ್ಯಾಂಶ. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆಕೃತಿ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದಾಗುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ದಿಟವಾಗಿ ಶಕ್ತಿ ಸಾಲದೇಹೋಗಿದೆಯೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ.” “ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಅಳೆದಲ್ಲಿ, ಅಪಕ್ವವಾದದ್ದೊ ಒಡ್ಡೊಡ್ಡಾದದ್ದೊ ಬರಿ ಪೌಲುಳ್ಳದ್ದೊ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ.”[27] ಆದ್ದರಿಂದ, “ ಇದು ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕಗಳ ಗೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಸುರುಗಾಯಿ ; ಬಲಿತು ಬಿರಿದಿರುವ ಹೊಂಬಣ್ಣದ ಹಣ್ಣಲ್ಲ ”[28] ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಾಟಕದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. “ ಮಾಲವಿಕಾ ” ಕಳಪೆಯೆಂದು ಈ ಘಳಿಗೆ ಘೋಷಿಸುವ ಕೆಲವು ಟೀಕಾಕಾರರು ಮರುಘಳಿಗೆ ಅದು ಆ ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಕಮನೀಯ ಈ ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಿಕರ ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜ್ವಲ ಮಗುದೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಸಮಾನ ಎಂದು ತಾವೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಏತಕ್ಕೆ ಈ ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರೋಧ ? ಕಾಳಿದಾಸನ “ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕವಲ್ಲ ” ಎಂದು ಸಾರಿದ ಪಂಡಿತರೀರ್ವರು ಮುಂದೆ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾರೆ : “ ನಾಟಕದ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ, ಬೇಸರಗೊಳಿಸುವ ಅಥವಾ ತೀಕ್ಷ್ಣ ನಾಟಕೀಯತೆ ಇಲ್ಲದ ದೃಶ್ಯ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಹಸವಲ್ಲ.”[29] ಅಥವಾ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ : “ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ವೃತ್ತಿಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಾಳಿದಾಸನ ಹಸ್ತ.” ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ “ ಮನಮೋಹಕ ವಾಣಿ ಒರೆಯುವ ಮನಮೋಹಕ ಭಾವನೆಗಳು ”, “ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ನೈಜಸಾಮರ್ಥ್ಯ ”, “ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸೂಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ರಸತತ್ವ ವಿವರಣೆಗಳು” ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಗಳು[30] ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲವೂ ಇವೆಯಂತೆ ! ಶ್ರೀಮತಿ ಬೇಲ ಬೋಸ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಪೂರ್ಣನಿರ್ಮಾಣವೆಂದು ಕರೆದು, ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾಳವಿಕೆಯ ನೃತ್ಯಗೀತವನ್ನು ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ.[31]

“ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ” ವನ್ನು ಕೆಲವರು ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ಯಾಪೆಲರ್ (Cappeller) ಅದನ್ನು ಕವಿಯ ಕೊನೆಯ ರೂಪಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ. ಡಾ. ರೂಬನ್ ಆದರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ೧೬ ಪುಟವನ್ನು ನಿವೇದಿಸಿ “ ಶಾಕುಂತಲ ” ದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ೧೨ ಪುಟವನ್ನು ಮಾತ್ರ ದಯಪಾಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ಲಾವಣ್ಯ “ ಮಾಲವಿಕಾ ” ದಲ್ಲಿದೆ ; ಅದನ್ನು ಅರಸಿ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬಿಗಿದು ಕಟ್ಟಿರುವ ಕೆಲವು ಹಗ್ಗಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹೊರಗೆಸೆಯಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ.

ಇ) ೧೮೨೬–೨೭ ರಲ್ಲಿ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಕಾಳಿದಾಸ ಕೃತವಲ್ಲ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ ಎಬ್ಬಿಸಿದ. "ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದಾತ ಒಬ್ಬ ಕಾಳಿದಾಸ. ಅವನನ್ನೂ ಕ್ರಿಸ್ತನ ಅವಧಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿದ್ದ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕವಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ಭಿನ್ನನೆನ್ನುವುದು ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ನಂಬಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಅಂತಃ ಪ್ರಮಾಣವಾದರೋ 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ಮತ್ತು 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ತನ ಕೃತಿ ಈ ನಾಟಕವೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತದೆ." ಅದರ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಳಿ ದಾಸ ಸಹಜವಾದ ಸುಸ್ವರವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಅದರ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಅವನ ಭಾವನಾಶಕ್ತಿ ಯಿಲ್ಲವೆಂದೂ ವಿಲ್ಸನ್ನನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೂರನೆಯದೊಂದು ವಿಕಾರ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ ಅವನಿಂದ: "ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜ ಕುಲಗೆಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಿನ ನಡೆನುಡಿಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ: ಹತ್ತು ಹನ್ನೊಂದನೇ ಶತಮಾನ ಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಹಿಂದಿನದೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ."[೩೨] ೧೮೫೬–೫೭ ರಲ್ಲಿ ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದ ಪ್ರೊ. ವೀಬರ್ ಆಮೇಲೆ ಚಿತ್ತಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ; ವಿಲ್ಸನ್ನನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣಿಸಿದ. ೧೮೬೯ ರಲ್ಲಿ ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, "ಮಾಲವಿಕಾ" ಕಾಳಿದಾಸನದೇ ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಅನುಮಾನವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ಶ್ರೀ ಶಂಕರ ಪಿ. ಪಂಡಿತ್‌ಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಎರಡುಸಾರಿ ಬರುತ್ತದೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಮೋಚ್ಚಾರಣೆ. ಪದ್ಯಗದ್ಯಗಳ ಧಾಟಿ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ತೆರನಾಗಿಯೇ ಇದೆ; ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೈವಾಡ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಅನ್ಯಕೃತವೆಂಬ ಸಂಶಯಪ್ರೇತಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಈ ಉಕ್ತಿ ಸರಿಯಾದ ಉಕ್ತಿ: "ಸುಮ್ಮನೆ ಮೇಲು ಮೇಲೆ ಓದುವವ ಕೂಡ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ದ ಕವಿತೆ 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ಅಥವಾ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ಕವಿತೆಯಷ್ಟೇ ಸಹಜವೂ ನುಣುಪೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಪದ್ಯ ಮಿಕ್ಕೆರಡು ನಾಟಕಗಳ ಪದ್ಯದಷ್ಟೇ ಕ್ರಮಬದ್ಧವೂ ಸರಳವೂ ಆಗಿದೆ; ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭ."[೩೩] "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸರಸಸಲ್ಲಾಪ ಪ್ರೀತಿ ವಂಚನೆ ಪ್ರಣಯ ಸುಳ್ಳು ಸ್ವಾಮಿಸೇವೆಯ ಕುಟಿಲಗಳಿಗೂ ಸಮಾಜ ಅಧಃಪತನವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ವಿಲ್ಸನ್ ಆಡಿರುವ ಮಾತು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಮಾತು, ಹಿಂದೂಸಮಾಜದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸದ ಮಾತು. ಬಹುಶಃ ಅವನು ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಲಂಡನ್ ಪಟ್ಟಣವನ್ನೋ ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ನಗರವನ್ನೋ ಮನಃಚಕ್ಷುವಿನ ಮುಂದಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು, ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಅವನ ಅಧಿಪತಿಯೂ ಇದ್ದದ್ದು ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ, ಅಗ್ನಿ ಮಿತ್ರನ ರಾಜಧಾನಿ ವಿದಿಶೆ, ಎಂಬ ನಿಜಾಂಶಗಳನ್ನು ಮರೆತ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಕುಲೀನ ವಿನಯವಿಲ್ಲವೆ, ಶೀಲ ಮರ್ಯಾದೆ ಕುಸಿದಿದೆಯೆ, ಸಚ್ಚರಿತೆಯ ವಾತಾವರಣ

ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ? ಧಾರಿಣಿಯಂಥ ಮಹಿಳೆ ನೇತಾರಳಾಗಿರುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಆವರಣ ಪರಿಶುದ್ಧವಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಹೀನಾಯ.

ಕಾಟಯುವೇಮನನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ತಥಾಚಾಸ್ಯೈವ ಕವೇರ್ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಃ"[34] ದ್ವಿಜೇನ್ದ್ರನಾಥಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹೇಳುವುದೇನು: "ಇದಂ ಹಿ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ ನಾಮ ರೂಪಕಂ ಕಾಲಿದಾಸೀಯಂ ವಾ ನವೇತಿ ಕೇಚನ ಸಂಶೇರತೇ। ಕಿನ್ತು, ಏತಸ್ಯೋಕ್ತ ನಾಟಕ ತ್ರಯಸ್ಯಾಪಿ ಕರ್ತಾ ಕಾಲಿದಾಸ ಏವೇತಿ ಸುದೃಢಂ ನಿಶ್ಚೇತುಮ್ ನ ದುಷ್ಕರಮ್। ಯತಃ ಏತೇಷು ನಾಟಕೇಷು ಕಾಲಿದಾಸೀಯ ವರ್ಣನಚಾತುರ್ಯಮನ್ಯಾದೃಶಂ ಸಂಪನ್ನಂ ಸದಪಿ ಸಾಜಾತ್ಯಂ ಭಜೇತ್।" ಮತ್ತು "ತತ್ತದ್ರೂಪ ನಿರೂಪಣ ಪ್ರಕಾರೋಽಪ್ಯತ್ಯ ಯದ್ಯಪ್ಯಪವಿತ್ರಮಸ್ತಥಾಪಿ ಕ್ವಚಿತ್ಕ್ವಚಿತ್ ಕವಿಕುಲಲಲಾಮ ಭೂತಸ್ಯಾಸ್ಯ ಲೇಖನೀ ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೇವಾನ್ತರಾನ್ತರಾ ಚಮತ್ಕಾರೋತ್ಯೈವ ಚೇತಾಂಸಿ ರಸಿಕಾ ನಾಮಿತ್ಯತ್ರ ನ ಕಶ್ಚಿತ್ ಸಂದೇಹಃ।"[35] ಶಬ್ದಪುಂಜ, ಶೈಲಿಯ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯ, ಆಲೋಚನೆಯ ಸರಣಿ, ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಪದ್ಧತಿ — ಯಾವ ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ರೂಪಕತ್ರಯದ ಕರ್ತೃ ಒಬ್ಬನೇ ದೊಡ್ಡ ಕವಿ ಎಂಬುದು ಸುಸ್ಥಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಶೇಖರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ "ಕಾಳಿದಾಸತ್ರಯಿ" ಎಂಬೊಂದು ಕೂಗಿದ್ದಿತಂತೆ. ಅದರಿಂದ ನಮಗೇನೂ ಹಿಂಸೆಯಿಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಉಳಿದವರಿಬ್ಬರೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಅನಾಮಧೇಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮುದ್ರೆ, ಇತರರಾರೂ ಕದಿಯಲಾಗದ ಅನುಕರಿಸಲಾಗದ ಮುದ್ರೆ, ಅವನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೂ ಈಗ ಒತ್ತಿದಂತೆ ನಿಷ್ಕಳಂಕವಾಗಿದೆ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಡಿಯುತ್ತಿದೆ.

ಈ) ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರಥಮ ಕೃತಿ "ಮಾಲವಿಕಾ" ಎಂಬ ವಿಚಾರ. ಅನೇಕರಿಗೆ ಅದೊಂದು ನಿರ್ವಿವಾದವೂ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವೂ ಆದ ನೆಚ್ಚಿಕೆ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೊದಲಣ ರೂಪಕಕೃತಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ."[36] "ಖಂಡಿತವಾಗಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ರಚಿತವಾದದ್ದು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮೊದಲನೆಯದು, 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ಅಥವಾ 'ಮಾಲವಿಕಾ ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತದ ರೂಪಕ."[37] 'ಮಾಲವಿಕಾ ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಂದದ್ದು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಣ ಕೃತಿ. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ ಈ ತೀರ್ಮಾನ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಖಂಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯ ವಚನಗಳು ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಂಶಯದಿಂದಲೂ ದೂರಮಾಡುತ್ತವೆ."[38] "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ ಮಹಾಕವೇಃ ಸರ್ವಪ್ರಥಮಾಕೃತಿರ್ವಿಭಾವ್ಯತೇ।"[39]

ಸದಾ ದನಿಗೈಯುವ ಈ ನಾಣ್ಣುಡಿಗೆ ಆಧಾರ ಯಾವುದು? "ಪುರಾಣ ಮಿತ್ಯೇವ ನ ಸಾಧು ಸರ್ವಮ್" ಎಂಬ ಅತಿಪರಿಚಿತ ಶ್ಲೋಕವೇ ಅದಕ್ಕೆ ವೇದ

ಸದೃಶಪ್ರಮಾಣ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಕವಿ ಇನ್ನೂ ಯುವಕನಾಗಿದ್ದ, ಪ್ರಥಮವೂ ನೂತನವೂ ಆದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಅಂಜಿಕೆಯಿಂದ ಬಂಧಿತನಾಗಿದ್ದ': ಹೀಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆ? ಬೇರೊಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ ಅದರಿಂದ ಹೊರಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇ? ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಆಲೈಸಿ: "ಈ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಈ ರೂಪಕ ತರುಣ ಕವಿಯ ರಚನೆಯೆಂಬುದೇ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅರ್ಥವೆಂದು ಕೆಲವರ ಸೂಚನೆ; ಅದಲ್ಲ ಅದರರ್ಥ. ಪುರಸ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿ ಹೋರಾಡಬೇಕಾಯ್ತು, ಅವನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಲಭಿಸಲಿಲ್ಲ ಗೆಲ್ಲ, ಹಿಂದಣ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅವನು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ತೀರ್ಪಿಯುತ್ತಿದ್ದ, ಇವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ ಸಂವಾದ."[40] ಪ್ರೊ. ಡೇಯ ವಚನ ಇದು: "ಕಾಳಿದಾಸನ ತಾರುಣ್ಯದ ತಯಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ಒಂದೆಂದು ಅನೇಕವೇಳೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಅವನ ಮೊದಲಣ ರೂಪಕ ಕೃತಿ ಅದೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಕಾರಣವೇ ಇಲ್ಲ."[41] "ಮಾಲವಿಕಾ"ವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಂದಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯುಧ ಪ್ರಣಯ. ಮೂರು ತಲೆಚೀಟಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ, ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, 'ಇದೊ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ!' ಎನ್ನುವ ಅಭ್ಯಾಸ ನಮ್ಮಲ್ಲುಂಟು; ಅದರಂತೆ, "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಅಡ್ಡಹೆಸರು 'ಭೋಗಲಾಲಸೆ', "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ, 'ಆವೇಶ ಪ್ರಣಯ', "ಶಾಕುಂತಲ"ಕ್ಕೆ 'ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರೇಮ', ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಪ್ರೀತಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಹೃದಯ ಆತ್ಮವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ಜೀವ ಚಿಂತನೆ; ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವವಾಗಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನವಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೀಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ನಮಗೆ ಕೊಡುವುದು ನರರ ಬಾಳಿನ ರಾಗಾತ್ಮಕ ನೋಟ, ಹಾಗೂ ಸಹಾನುಭವ, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ಮಲಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರೇಮವೆಂಬ ವಿಭಜನೆ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು; ಅತಿ ತೀವ್ರತೀವ್ರ ಸಾಧಾರಣ ಮೃದು ಇತ್ಯಾದಿ ಮಟ್ಟಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲಣ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವು. ಸಾಚಾ ನಲ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಹಾಳತವಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಏಕತಾನ ಏಕಪ್ರಭೆಯ ಏಕತ್ವ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಚಿತ್ರಣದ ಅಭಿಲಾಷೆಯೇ ಅದು. ಯಾವುದನ್ನು ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು 'ಮದನಾತುರ'ವೆಂದು ಏಳಿಸುತ್ತಾರೋ ಅದು ಅವನ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಉಂಟು; ಹಾಗೂ ಅವರೆಲ್ಲರದ್ದೂ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಪರಿಶುದ್ಧವೆಂದೇ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇಮ. ಈ ಟೀಕೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ: "ಮಾಲವಿಕಾ" ಕೀಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕಾಂತೆಯರಿದ್ದಾರೆ; "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲು, ಅದರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೇ ಕಾಂತೆಯರು; "ಶಾಕುಂತಲ" ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲು, ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಒಬ್ಬಳೇ ಕಾಂತೆ! ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ ಈ ವಿವರಣೆ, ಆದರೆ ಒಪ್ಪಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರೇಮದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಕವಿಯ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ; ಒಂದು

ಹೆಚ್ಚು; ಇನ್ನೊಂದು ಮಧ್ಯಮ ಮೂರನೆಯದು ಅಧಮ ಎಂಬ ಹಂತಗಳ ಯೋಚನೆ ಅವನನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಬಾಧಿಸದು. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಪ್ರಣಯ ಹಗುರ–ಗಂಭೀರ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ್ದು ಗಂಭೀರಾವೇಗ, "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ್ದು ಘನ–ಗಂಭೀರ, ಎನ್ನಬಹುದು. ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯದ ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಯಾಮ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮೂರು ಪರಿಯೂ ಯೋಗ್ಯ ಕಳ. ಮೊದಲು ಬರೆದದ್ದು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ", ಆಮೇಲೆ ಬರೆದದ್ದು "ಮಾಲವಿಕಾ", ಎಂದೆನಗೆ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ನನ್ನ ನಮ್ರ ಬುದ್ಧಿ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ವಾಙ್ಮರ್ಯಾದೆಗಳೂ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳೂ ಪ್ರಯತ್ನದ ರಚನೆ, ನುರಿತಿಲ್ಲದ ಕೈಗೆಲಸ, ಎಂಬ ಊಹೆಗೆ ವ್ಯಾಜವಾಗಬಹುದು. 'ಧಾರಿಣಿ' 'ಚಂದ್ರಿಕಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳ ಶ್ಲೇಷೆ; "ವಿಮರ್ದ ಸುರಭಿರ್ಬಕುಲಾವಲಿಕಾ ಖಲ್ವಹಮ್"; ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ತವಕ :

ಉತ್ತರೇಣ ಕಿಮಾತ್ಮೈವ ಪಂಚಬಾಣಾಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಕಮ್ ।
ತವ ಸಖ್ಯೈ ಮಯಾ ದತ್ತೋ ನ ಸೇವ್ಯಃ ಸೇವಿತಾ ರಹಃ ॥

ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ನಿರ್ಗಮನಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ : ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಅಂಥ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಚಾಪಲ್ಯಗಳು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ; ಅತ್ಯಂತ ಒಪ್ಪ ಓರಣದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಾದ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿಯೂ ಅವು ಇಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲ. ಎಂದರೆ, ಅವು ಕವಿಗೆ ಅಸ್ಥಿಗತವಾದ ಚಾಳಿ.

"ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ರಾಗಾವೇಶಗಳ ಆಳ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ಕ್ಕಿಂತ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ"[43] ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹವಣರಿತು ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಸನ್ನಿವೇಶ ತೀರ ಬೇರೆಬೇರೆ, ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಗತಿ ಬೇರೆಬೇರೆ, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋರಥ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ; ಹೀಗಿರುವಾಗ ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಆಳದ ಭಾವವನ್ನು ಇಡುವುದು ಸಮನೆ?

"ಅಮೂಲ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ" ಅಥವಾ "ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ"ಯನ್ನು ಅಳತೆಗೋಲನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಸಲಹೆಯಿದೆ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಿಂದ "ಯಾವ ಅರ್ಥ ಹೊರಟರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಲೋಕಮೋಹಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಶಾಕುಂತಲ, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಗಳಿಗಿಂತ ಕೆಳಗಿನ ದರ್ಜೆಯದೆಂದು ಖಂಡಿತ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ."[43] ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ ಬೆಲೆಕಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ಶಾಸನ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಅತ್ಯಧಿಕ: ಅದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ ಕಡಿಮೆಯಿರುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷೆಗೈಯ್ಯುವುದು ತರವೆ? ಅದಿರಲಿ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಗೂಢಾರ್ಥಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಣೀಯ. ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಎಂದಿಗೂ ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲ; ವಲ್ಲಭನ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಣಯ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ

ಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ವಿಗೆ ಸಾಧುಮಾರ್ಗ; ಸುಳ್ಳು ವಂಚನೆಗಳಿಂದ ಆತಂಕವೇ ಹೊರತು ನೆಮ್ಮದಿಯಿಲ್ಲ; ಏನೇ ಕಷ್ಟ ನಿಷ್ಠೂರ ಬರಲಿ ಸೌಹಾರ್ದ ಆಧಿಪತ್ಯ ಗೈಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕ್ಷೇಮ; ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇವೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ವ್ಯವಹಾರ ವಿವೇಕವಲ್ಲವೆ? ಹಗುರ–ಗಂಭೀರ ರೂಪಕದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಜ್ಞಾನವಿಚಕ್ಷಣೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಉಪಯುಕ್ತ, ಆದ್ದರಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವಾದ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಡ. ಬಹು ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿರುವ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ನಮಗೆ ಬೋಧಿಸುವ ಪಾಠವನ್ನು ಒಕ್ಕಣಿಸೋಣ. ಮನೆ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಅವಳಿಗೆ ಯಾತನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡು; ವೇಶ್ಯೆಗೆ ಮನ ಸೋತು ಅವಳ ಸೊತ್ತಾದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ; ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ಅಡಚಣೆಯಾಗುವ ಕೂಸನ್ನು ಬೇರೊಬ್ಬರ ಬಳಿ ಬಿಟ್ಟು ಆಮೋದಪಡು; ಸ್ವಂತ ಸೌಖ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಪುತ್ರಸಂತಾನದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಿಯನಿಗೆ ಅರುಹದೇ ಇರತಕ್ಕದ್ದು — ಇವೇ ಆ ನಾಟಕದಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ಸಿಡಿಯುವ 'ಮುತ್ತುರತ್ನ'!

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ರೂಪಕನಿರ್ಮಾಣ ಕಸಬಿನಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಸಂವತ್ಸರ; ಅವನ ಚಿಂತನೆ ರಾಗಾವೇಶ ದಕ್ಷತೆ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಕಾಣುವುದು ತರ್ಕಸಮ್ಮತ, ಯಥಾರ್ಥ. ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕಗಳು ಮೂರೇ ಮೂರು; ಒಂದನ್ನು ಬರೆದಾದ ಬಹಳ ಕಾಲಾನಂತರ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಬರೆದನೆಂದು ಹೇಳುವುದೆಂತು? ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಧಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲ ದಿದ್ದರೆ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾಗಲಿ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಉಂಟಾಗುವುದು ಅಸಂಭವ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಳಿದಾಸ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಜೀವನಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದ; ಮೂರು ನಾಟಕ ಗಳೂ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದವು. ಈ ವಚನವನ್ನು ನೋಡಿ: "ಇವು ಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವನು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಜೀವನ ಎಂತೋ ನಾಟಕ ಅಂತೆ ಅವನಿಗೆ: ಅದು ಮೂರು ಭಾವಗಳ ಕೂಟದಿಂದಾಗುವ ಲೋಕ ಚರಿತೆಯ ದರ್ಶನ. ಕುತೂಹಲಜನಕವಾದದ್ದೇನೆಂದರೆ, ತನ್ನ ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅರಿವು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗುಂಟು."[11] ಅವನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ; ಅದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ ಹೆಸರಿಸಿ ನಲಿದು ಸಂತೃಪ್ತರಾಗೋಣ.

ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪಡಿಚಿತ್ರವನ್ನಲ್ಲ; ಒಂದು ವಿಧದ "ಜೀವನ ಸಹಜತೆ" (verisimilitude) ಯ ಅಂದ ಚಂದವನ್ನ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಕವಿಯ ಕಟ್ಟಡ, ಪ್ರಯತ್ನಿತ ವಿರಚನೆ. ಅವನ ಕೈಗೆಲಸದ ಛಾಯೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ 'ಅಸಹಜತೆ' ಎನ್ನಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಆ ಛಾಯೆ ಕಡಮೆಯಾಗಿದೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶಿ" ಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಎಂದ ಮೇಲೆ, ಯಾವುದು ಮೊದಲಣ ಕಲಿಕೆಯ ರೂಪಕ?

೪. ಅಂಕಗಳ ವಿವರಣೆ

ಅ) ನಾಂದಿ: ಈ ಸ್ರಗ್ಧರೆಯೊಂದೇ ಸಾಕು ‘‘ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ’’ ಕಾಳಿದಾಸನದೆಂದು ಘೋಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ಪ್ರತಿ ಪಾದದ ಮೂರು ಯತಿಗಳಿಂದ ಏಳುವ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಆರಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳ ಖಚಿರುಚಿ, ಜೋಡಣೆಯ ಸುಶ್ರಾವ್ಯತೆ, ಗತಿಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ವಿರೋಧ ತತ್ವಗಳ ಸ್ನೇಹದ ‘ಕೌತುಕಾಲಂಕಾರ’ — ಯಾವುದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೂ ಹರ್ಷೋದ್ರೇಕ ಉಲ್ಬಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಂಗಳಕರವಾದ ಈಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಯೆಂದು ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸರಿಯಾದುದು. ‘ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಸೂಚಕ’ವೆಂದು ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಿಗ್ಗಲಿಸಿದರೆ ಪ್ರಯೋಜನ ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಏಕೈಶ್ವರ್ಯದಾತನಲ್ಲ; ನಮಸ್ಕರಿಸಿದವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಡುಗೊರೆ ಕೊಟ್ಟಾನೇ ಹೊರತು ‘ಬಹುಫಲ’ವನ್ನಲ್ಲ: ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಫಲಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ತನ್ನ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ತಾನೇ ಕೈಯೊಡ್ಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಅವನು. ಧಾರಿಣಿಯ ಸೇವಕ, ಅಂಜುಪುರಕ; ಅದೆಂತು ‘ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿಶ್ರದೇಹ’ನಾದಾನು? ಆದರೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಬಿಡಲಾರ ತನ್ನ ಛಲವನ್ನ. ನಾಲ್ಕು ಪಂಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇವುಗಳಂತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ: i) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಾಪವಿದೆ; ಆದರೂ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯ ಒಪ್ಪಿಗೆಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ii) ರಾಣಿವಾಸದ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತನಾಗಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಗೋ ಹೋಗಿದೆ ಅವನ ಚಿತ್ತ. iii) ಪ್ರಬಲ ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲಿಯ ಸಹಾಯವಿದೆ; ಆದರೂ ದೊರೆತನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. iv) ಪ್ರತಿಬಂಧಕದನಿವಾರಣೆ ಮತ್ತು ಇಷ್ಟಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಸೂಚನೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾದಂದು ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಿಲ್ಲಬಹುದು.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲಿನ ‘‘ಮಾರ್ಗ’’ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ‘ನಾಟ್ಯವಿಶೇಷ’ವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನಿತ್ತು, ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಅನುಮೇಯವನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ ಕೆಲವರು. ‘‘ಮಹೇಶ ನಿಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಮಾಂದ್ಯವನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಿ, ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಲಿರುವ ನಾಟಕದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯೋಗ್ಯರನ್ನಾಗಿಸಲಿ ನಿಮ್ಮನ್ನ!’’[45] ವಿನಯವಿತ್ತು ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ; ಆಗಾಗ ಒಂದೊಂದು ಅಹಂಭಾವದಂತೆ ತೋರುವ ಮಾತೂ ಬರುತ್ತಿತ್ತು ಅವನ ಬಾಯಿನಿಂದ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಳಿಯುವ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನೇಕೆ ಹೊರಿಸಬೇಕು ಅವನ ಮೇಲೆ?

ಆ) ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ: ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಚಿಕ್ಕದೂ ಸರಳವೂ ಆಗಿದ್ದರೂ ತೀರ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವೆಂದು ಯಾರೂ ಅದನ್ನು ಹಂಗಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಘನಘೋಷಣೆಗೆ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವವರಾರು? "ಹಳೆಯದೆಲ್ಲ ಮಂಡನಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ; ಹೊಸಕಾವ್ಯ ಹೊಸದೆಂದೇ ಖಂಡನೀಯವಲ್ಲ. ಅದನ್ನಾಗಲಿ ಇದನ್ನಾಗಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸೈದೇ ಸಜ್ಜನರು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪರರ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಅನುಸರಿಸುವಾತ ಮೂಢ." ಭವ್ಯವಾದ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಛಿದ್ರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್: "ಈ ಕೋಪಸ್ವರದ ಜಗಳಗಂಟಿ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವಂಥ ಗೀತಾತ್ಮಕ ವಾಕ್ಯಗಡಣಕ್ಕೆ ಜಾಗವಿಲ್ಲ."[46] ಸೂತ್ರಧಾರನ ಭಾಷಿತ ಚಿಂತನಾ ಪ್ರಮುಖ, ಚಿಂತನಾ ಪ್ರಚೋದಕ, ಭಾವಾವೇಶಮಯವಾದ ಗೀತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಏತಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು? ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಟಿಯ ಬದಲು ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ ಇರುವಾಗ! ನೆಟ್ಟನೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಆದಿಗೆ ಹಾರಬೇಕೆಂಬ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ ಇದೆ ಕವಿಗೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಂದಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಜೋಡಿನರ್ತನವನ್ನು ನಡೆಸಿ ಆಗಲೇ ಶ್ರೋತೃ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ತಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೧) ಪ್ರಥಮಾಂಕದ ಮಿಶ್ರವಿಷ್ಕಂಭಕ ಹೇಗೆ ಮಿತವಾಗಿ ಎಂಥ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಎಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಸೃಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ನೋಡಿ. ಚಲಿತ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಾಳವಿಕೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತ ನಾಟಕಾರಂಭ; ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೈಯುವವಳು ಅವಳ ಪ್ರಿಯ ಸಂಗಾತಿ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ. 'ಇದು ಧಾರಿಣೀದೇವಿಯ ಆಜ್ಞೆ' ಎಂಬ ನಿರೂಪಣೆ ಬಹಳ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದದ್ದು. ಅಂತಃಪುರವನ್ನೆಲ್ಲ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನೂ, ಆಳುವವಳು ಆಕೆ ತಾನೆ! ಅಲ್ಲಿ ಗಾಳಿ ಬೀಸುವುದೂ ಅಗ್ನಿ ಉರಿಯುವುದೂ ಬಹುಶಃ ಅವಳ ಅಪ್ಪಣೆಯ ಮೇರೆಗೇ.

ಅಕ್ಕಸಾಲೆ ಈಗತಾನೇ ಇತ್ತಿರುವ "ನಾಗಮುದ್ರಾಸನಾಥಮಂಗುಲೀಯಕ"ವನ್ನು ನಿಶ್ಚಲ ನೇತ್ರದಿಂದ ದೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ಕೌಮುದಿಕೆ ಪರವಶೆಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ತುಂಬ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಮುಂದೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಉಂಗುರದ ಪರಿಚಯ ಹೀಗೆ ಮೊದಲೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಂಕುರ ದೊರಕಿರುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಕೂಡಲೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ನಮಗೆ: ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ!

ಅವಳ ಹೆಸರು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಬಗೆ ಒಂದು ರಸಭರಿತ ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕ, ಹಾಗೂ ಒಂದು ಸುಕುಮಾರ ಕಾವ್ಯ. ರಾಜನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡದೆ ತಾಯಿ[47] ಹಿಂದೆಗೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಗೂಢಾರ್ಥ ಹೆಣ್ಣುಮಗುವಿಗೆ ಹೇಗೆತಾನೇ ತಿಳಿದೀತು? ತ್ವರೆಯಿಂದ ಅದು ಆಡುವ "ಆಉತ್ತ ಏಸಾ ಮಾಲವಿಆ!" ಎಂಬುದು ಬಾಲಸಹಜವಾದ ಆತ್ಮಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ನಿಷ್ಕಾಪಟ್ಯದ, ಪರಿಣಾಮ ಮುಗ್ಧತೆಯ, ಸ್ವಚ್ಛ ಲಾಂಛನ. ಹಸುಳೆಯಾದರೇನು, ಬೆಂಕಿಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಗೀರಿ ಹೊತ್ತಿಸಿ ಎಸೆದರೆ

ಹುಲ್ಲುಮೆದೆ ದಗ್ಧವಾಗದೆ ಉಳಿಯುವುದೆ ? “ ಶಾಕುನ್ತಲ ”ದ ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಹೆಸರು ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಸರ್ವದಮನನಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ನಾಟಕದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೋಪ್ಯವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಇಂಥ ತುಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಎತ್ತಿದ ಕೈ. ಕಣ್ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಜರುಗಿದರೂ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಕಥನದಿಂದ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ, ನಾಟಕವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಕೌಮುದಿಕೆಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬೀಜಾಂಶ ಕುಳಿತಿದೆ ; ಅದನ್ನು ಅರಿತು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಧಾರಿಣಿಯೊಡನೆ “ ಆಸನ್ನ ಲಿಖಿತ ”ಳಾದ ಮಾಳವಿಕೆ ಧರಣೀಶನ ಲೋಚನಕ್ಕೆ “ಅಪೂರ್ವದಾರಿಕೆ” ಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದು ಆದರವನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ, ಕೌಮುದಿಕೆ “ ಆಕೃತಿ ವಿಶೇಷ ”ದಲ್ಲಿ ಆದರ ಹುಟ್ಟುವುದು ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ದೇವಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಜನರಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯಳಲ್ಲ ಮಾಳವಿಕೆ ; ಇದನ್ನು ಬೇಗ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಕವಿ ನಮಗೆ. ಗಣದಾಸನ ವರದಿಯಲ್ಲಿ ‘ ಪರಮ ನಿಪುಣೆ ’ ‘ ಮೇಧಾವಿನಿ ’ ಗುರುವಿಗೇ ಬೋಧಿಸಬಲ್ಲ ಶಿಷ್ಯೆ ವೊದಲಾದುವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಮಾಳವಿಕೆಯ ಅಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಶಿಲ್ಪವಾಗುವಂತೆ ಎಸಗುತ್ತಾನೆ. ಆಚಾರ್ಯ ತನ್ನೊಳಗೇ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಚ್ಚಿಕೆ ನುಡಿಯೂ ಮುಖ್ಯ : “ ಆಕೃತಿವಿಶೇಷ ಪ್ರತ್ಯಯಾದೇನಾಮ್ ಅನೂನವಸ್ತುಕಾಂ ಸಂಭಾವಯಾಮಿ । ” (ಲಾವಣ್ಯಾಕಾರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವಳು ನೀಚಕುಲಪ್ರಸೂತೆಯಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ). ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಏತಕ್ಕಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ? ತನ್ನ ಒಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಕೈಯನ್ನು ಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಮದ ನೂಲು ಇನ್ನೊಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿರುವುದು ಅಪಾತ್ರದ ಕೈಯನ್ನಲ್ಲ, ಎಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ. “ ಆಕೃತಿ ವಿಶೇಷ ”ವೆಂಬುದು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಿಯವಾದ ಶಬ್ದ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪ್ರಕಟನೆಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಉತ್ತಮ ಸಂವಿಧಾನದ ರೂಪಕವಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೀಗೆಯೆ. ಈ ರೀತಿ ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟಬೋಧವಾಗಿದ್ದರೂ, ‘ ಛೆ, ದಾಸಿಯನ್ನು ಕಾಮಿಸುವುದೆ ಮಹಾರಾಜ ? ’ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರದ ಪಂಡಿತರು. “ ನಾವು ಎಷ್ಟೇ ವಾದಿಸಿದರೂ, ಬರಿ ತೊತ್ತೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮಾಳವಿಕೆಗಾಗಿ ಪ್ರೇಮಾವೇಶವನ್ನು ತಾಳುವುದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಗೌರವವಲ್ಲ. ”[48] ಒಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಒದರಾಟ !

ಗಣದಾಸ ಮಾಡುವ ನಾಟ್ಯಸ್ತೋತ್ರ ಕಾಳಿದಾಸ ತಾನೇ ಮಾಡುವ ಸ್ತೋತ್ರ ಎಂದು ಕೆಲವರ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ. ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಕ್ತ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಅನುಕಾರ್ಯನೊಡನೆಯೂ ಆತ್ಮೀಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೌಶಿಕಿಯ ಸೂತ್ರೋಚ್ಚಾರವೂ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪ್ರೇಮಭಜನೆಯೂ ಕಾಳಿದಾಸನದೇ ಎಂದು ಏಕೆ ಹೇಳ

ಬಾರದು ? ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಂತ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಅಸಹ್ಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ.

ಮಾಳವಿಕೆ ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಮೀರಿಸುವಳೆಂದು ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಅಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಒಂದು ಕೊಂಡಿ. ಆದರೆ ಇರಾವತಿ ಯಾರೋ ಎಲ್ಲಿರುವಳೋ ನಮಗೆ ಈಗ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಆಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಅಂಕ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತನಾಗಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ಬಲ್ಲ ನಮಗೆ ಅವನ ರಾಜಕಾರ್ಯವೂ ಯುದ್ಧಪ್ರಸಂಗವೂ ಗೌಣವೆಂದೇ ಭಾವನೆ. ಅದು ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಬಲು ಬೇಗ. ಅಮಾತ್ಯನೊಡನೆ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅವನೀಯುತ್ತಾನೆ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರ. "ಕಾರ್ಯಾನಂತರ ಸಚಿವ" ನಾದ ಗೌತಮನೊಂದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತಿನ ಮಾತುಕಥೆ. ವಿದೂಷಕ ಆಗಲೇ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಗಾಗಿ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹೂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ "ಸುನೀತಿ ಪಾದಪ"ದಿಂದ "ಕುಸುಮಮುದ್ಭಿನ್ನ"ವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಕೇಳಿ ಬರುವ ವಾಕ್ಕಲಹದ ಸದ್ದೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಗಣದಾಸ ಹರದತ್ತರ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಇರುವುದು ಎರಡು ಮೂರು ಮುಖ; ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿಸಿ ಮಿಕ್ಕವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವ ಆತುರವಿದೆ ಅನೇಕರಿಗೆ. ಅದು ಕೂಡದು. ಗೌತಮನ ವರ್ಣನೆಯಂತೆ ಅದೊಂದು "ಉರಭ್ರ ಸಂಪಾತ" (ಟಗರು ಕಾಳಗ) ಅಥವಾ ಮದಹಸ್ತಿ ಸಂಗ್ರಾಮ ; ಅವನ ಆ ಪರಿಹಾಸ ನೇತ್ರದಿಂದಲೇ ನಾವೂ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ತೃಪ್ತರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಅವನ ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಚಟಪಟಗುಟ್ಟುತ್ತದೆ ದೃಶ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ. ಸಮಯ ಕಾದು, ಚುಚ್ಚು ಮಾತನ್ನಾಡಿ, ಗಣದಾಸನಲ್ಲಿ ತಳಮಳ ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ರಾಜನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ ದೃಷ್ಟಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವದನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲಿನ ನಡೆವಳಿಕೆ. ಅಣ್ಣನಿಂದ ಕರೆ ಬಂದಾಗಲೇ ಮಹಾರಾಣಿಗೆ ಈ ವಿವಾದ ಬರಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಜಗಳವಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಶಯ. "ಭಗವತಿ ಸಂರಮ್ಭೇ ಕಥಂ ಪಶ್ಯಸಿ" ಎಂದು ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕಂಟಕವನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಂಥ ವ್ಯಾಜ್ಯ ತನಗೆ ಅರುಚಿಯೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ ; ಶಿಷ್ಯೆ ಪೆದ್ದಿಯಾದರೆ ಗುರುವೇನು ಮಾಡಿಯಾನು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ; "ಅಚಿರೋಪನೀತಾ ತೇ ಶಿಷ್ಯಾ" (ಶಿಷ್ಯೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಕೆಲವೇ ದಿವಸವಾಗಿದೆ), "ವಿರಮ ನಿರರ್ಥಕಾದಾರಮ್ಭಾತ್" (ನಿರರ್ಥಕ ಯತ್ನವನ್ನು ಬಿಡು) ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಮಡೆಯ ಗಣದಾಸನಿಗೆ ; ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಡೆಯಲಿ ಎಂದು ರಾಜನ ಆಸೆಗೆ ತಣ್ಣೀರನ್ನು ಎರಚುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ವಿದೂಷಕನ ಬುದ್ಧಿ ಕಡು ಹರಿತ. "ದೇವಿಯಿಂದ ಬದುಕಿದೆ, ಹೋಗು" ಎಂಬ ಕಟಕಿ ಖಡ್ಗದಿಂದ ತಿವಿಯುತ್ತಾನೆ ನಾಟ್ಯಕಲೆಗೆ ತನ್ನನ್ನೇ ಧಾರೆಯೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಗಣದಾಸನನ್ನ. ಎದುರಾಳಿಗಳಿಗೆ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಸಹಾಯವೂ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಸೋತು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ

ಧಾರಿಣಿ. ಇಂಥ ಉಪಾಯ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಆರ್ಯಪುತ್ರ ರಾಜಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಲೇಸು ಎಂಬ ಮೃದುಹಾಸ್ಯವೊಂದೇ ಅವಳಿಗೀಗ ಸಮಾಧಾನ. ಏಕಾಕಿನಿಯಾಗಿ ಹೋರಾಡಿ ಸೋತ ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಮಗೆ ಮರುಕ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಗಣದಾಸ ಹರದತ್ತರ ಪೀಠದಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು ಈ ಕದನವನ್ನ. ನಾಟ್ಯಬೋಧನೆ ಅವರ ವೃತ್ತಿ ; ಅವನೂ ಶ್ರದ್ಧಾಳು, ಇವನೂ ಶ್ರದ್ಧಾಳು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮೇಲಾಟ ಏಳುವುದು ಸಹಜ, ನ್ಯಾಯ. ಅದೇನೂ ಉಂಡು ಕುಳಿತಿರುವ ಸೋಮಾರಿಗಳು ಕಾಲಹರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹೂಡುವ ಕಚ್ಚಾಟವಲ್ಲ ; ಒಂದೇ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ತೀವ್ರ ಭಕ್ತರಾದ ಇಬ್ಬರು ಉದ್ಯೋಗಿಗಳು ತಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕಾದಾಟ. 'ವೇತನ'ವೆಂಬ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಶಬ್ದ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ ವಿದೂಷಕನ ತುಟಿಯಿಂದ ; ಅವನ ಬೆನ್ನಿಗೊಂದು ಛಾಟಿಯೇಟಾಗುತ್ತದೆ ಗಣದಾಸನ ಆತ್ಮದಿಂದ ಎದ್ದುಬರುವ ಮೊರೆ :

> ಯಸ್ಯಾಗಮಃ ಕೇವಲ ಜೀವಿಕೈವ
> ತಂ ಜ್ಞಾನಪಣ್ಯಂ ವಣಿಜಂ ವದಂತಿ । (I—೧೭)

ಶಿಕ್ಷಕನ ವಿದ್ಯಾಪರಿಣತಿ ಉಚಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಿಂದ ಲೋಕವಿದಿತವಾಗದಿದ್ದರೆ ಆ ಶಿಕ್ಷಕ ಇದ್ದರೇನು ಸತ್ತರೇನು ? ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಹೀಗೆ ಗಣದಾಸ ಹಾತೊರೆಯುವುದು ಅವನ ಬಾಳಸರ್ವಸ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದ್ದಿರುವುದರಿಂದ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಾಳವಿಕೆಯಂಥ ಶಿಷ್ಯೆ ಹತ್ತುಸಾವಿರಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬಳು ; ಗುರುವಿನ ಪ್ರದರ್ಶನೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಪಾರವುಂಟೆ ? ಇಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಿರುವ ಕಟಕಿ (irony) ಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ತಾನು ಹಠತೊಟ್ಟಷ್ಟೂ ತನ್ನ ಸ್ವಾಮಿನಿಗೆ ಸಂಕಟವೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವಳ ಅಮಿತ್ರ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ತಾನೂ ತಿಳಿಯದೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನೂ ಏನೇನೂ ಅರಿಯ ಬಡ ಗಣದಾಸ ! ಬರಿ ವಿನೋದವಲ್ಲ ಈ ಅಂಕ ; ಆತಂಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಚಿಂತೆ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದಲೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಸೂಕ್ತಿ ಧಾರಿಣಿಯ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ ಗಣದಾಸನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೂರೂ ಮೂರು ದೀವಟಿಗೆಗಳಂತೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಧ್ಯೇಯ ಮತ್ತು ಕ್ರಮದಮೇಲೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನಾಗಲಿ ಶಬ್ದಸೌಂದರ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಆಗ ಈಗ ವಚನ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ (perfection of phrase) ಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ. ಅಂಥ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ರೂಪಕವನ್ನು ಕಳಪೆ ಎನ್ನಬಹುದೆ ?

ಕವಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಮಿತಿ ತಂತ್ರ (dramatic economy) ವನ್ನೂ ಪರಿಕಿಸಿ. ಹರದತ್ತ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಕಪಾತ್ರವಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ; ಮಧ್ಯೆ "ಪರಮರುಚಿತಂ ನಃ" ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ತಥಾ", ಅಷ್ಟೇ ಅವನ ಪಾಲಿನ

ಭಾಷಿತ. ಎಷ್ಟು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ ಈ ಯೋಜನೆ! ಹರದತ್ತನಿಗೆ ಮುಖ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ; ಅವನ ಶಿಷ್ಯೆಯಿಂದಾಗುವ ನಾಟ್ಯ ಕೂಡ ಆಮೇಲೆ, ತೆರೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ.

ಧಾರಿಣಿಯ "ನ ನು ಪ್ರಭವಿಷ್ಯಾಮಾತ್ಮನಃ ಪರಿಜನಸ್ಯ", ಗಣದಾಸನ "ಬುದ್ಧಿಲಾಘವಂ ಪ್ರಕಾಶಯತಿ" ಗಳಿಗಿರುವ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ. ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಪದ್ಯ, I-೧೩, ಒಂದು ಒಗಟೆಯಾಗಿದೆ. "ಅನಲ" "ಅಹನ್" ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಒಪ್ಪು? i) ನಿಶಾ = ರಾಣಿ ಚಂದ್ರ = ಗಣದಾಸ; ಅಹನ್ = ರಾಜ ಭಾನು = ಹರದತ್ತ ii) ನಿಶಾ = ರಾಣಿ ಚಂದ್ರ = ಗಣದಾಸ; ಭಾನು = ರಾಜ ಅನಲ = ಹರದತ್ತ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಮೀಕರಣ ವ್ಯಾಕರಣದುಷ್ಟವಾದರೂ ಕಾವ್ಯಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಚೆಲುವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಧಾರಿಣಿ ಕೌಶಿಕಿಯರನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಈ ಅಂಕದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕವಿತೆ:

ಮಂಗಲಾಲಂಕೃತಾ ಭಾತಿ ಕೌಶಿಕ್ಯಾ ಯತಿವೇಷಯಾ ।
ತ್ರಯೀ ವಿಗ್ರಹವತ್ಯೇವ ಸಮಮಧ್ಯಾತ್ಮವಿದ್ಯಯಾ ॥ (I — ೧೩)

(ಮಂಗಳಾಲಂಕೃತಳಾಗಿ ಬರುತ್ತಿಹಳು ಯತಿವೇಷದ ಕೌಶಿಕಿಯೊಡನೆ, ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತ ತ್ರೈವಿದ್ಯೆ ಅಧ್ಯಾತ್ಮವಿದ್ಯೆಯೊಡಗೂಡಿ ಬರುವಂತೆ). ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಭುವಿಗೆ ಇರುವ ಗಾಢಭಕ್ತಿಯೊಂದೇ ಅಲ್ಲ ಇದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಂಜಕವಾಗುವ ತತ್ತ್ವ. ಅವಳ ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಅವಳಿಗೆ ಪರಿವೇಷವಾಗಿರುವ ಪ್ರಭೆಯೂ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ವೇದದಂತೆ ಅನುಲ್ಲಂಘ್ಯ ವಿಧಿಯನ್ನೀಯುವ ಅಧಿಕಾರವುಳ್ಳವಳು; ಅವರವರ ಗುರಿಯ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಅವರವರನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಮುಂದಾಳು; ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಪ್ರೇಯಸ್ಸು ಎರಡನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡಬಲ್ಲ ಪೋಷಕಿ. ಆದರೂ ವೇದಾಧ್ಯಯನದಂತೆ ಕಠಿಣ ಅವಳ ಸಹವಾಸ, ಅವಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಎಷ್ಟು ಮುಂದಿಗಿದೆ? ಈ ಪರಿಯಲ್ಲಿ ಗಹನ ಗಂಭೀರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕವಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ; ಈ ನಾಟಕ ಸಮ್ಮಿಶ್ರನಾಟಕ, ಅಮಿಶ್ರ ವಿನೋದವಲ್ಲ.

೨) ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಣಯ ವೃದ್ಧಿ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅನುರಾಗ ನಮಗಾಗಲೇ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ರತಿರೂಪು ಗಾನಮಾಧುರ್ಯ ಪ್ರವೀಣಲಾಸ್ಯ ಅಭಿನಯಧ್ವನಿ ಎಲ್ಲವೂ ಉದ್ದೀಪಕವಾಗಿ, ಹುಚ್ಚುಹೊಳೆಯಂತೆ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ ಅವನ ಪ್ರೇಮ. ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಪ್ರಬಲ ಸಹಾಯ ಸಿಕ್ಕಿದೆ ಅವನಿಗೆ. ನಾಲ್ಕು ಖಂಡದ ಚಲಿತವನ್ನು ನೇಮಿಸುವವಳು ಅವಳೇ; ನರ್ತಕಿಯ ಸರ್ವಾಂಗ ಸೌಷ್ಠವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅವಳ ವಸನ ಭೂಷಣ ವಿರಳವಾಗಿರತಕ್ಕದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವವಳು ಅವಳೇ; ಮಾಳವಿಕೆ ಹಾಡುವ ಗೀತವನ್ನು ಆರಿಸುವವಳು ಅವಳೇ. ಮಗ್ಗುಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಬಹು ಸನ್ಮಾನಿತಳಾಗಿರುವ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ ತನ್ನ ಗುಪ್ತವಿರೋಧಿಯೆಂಬುದರ ಕನಸೂ ಇಲ್ಲ

ಧಾರಿಣಿಗೆ,[49] ಪಾಪ! ಕೌಶಿಕಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ, ಇಂಗಿತಜ್ಞನಾಗಿ, ನಿಸ್ಸೀಮನಾಗಿ, ಸ್ವಾಮಿಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಕಾರ್ಯವೆಂದೇ ಬಗೆದು, ದುಡಿಯುತ್ತಾನೆ ವಿದೂಷಕ. ನೃತ್ಯ ಮುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ತಡೆದು ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನದೊಂದು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ. ಕೂಡಲೇ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ, ಮೊದಲು ನ್ಯಾಯಾಧಿಕಾರಿಣಿ ತನ್ನ ತೀರ್ಪನ್ನು ಕೊಡಲಿ ಎಂದು ವಿಳಂಬಗೈಯುತ್ತಾನೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅರಸ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡ ಬೇಡವೆ? ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪೂಜೆ ಮೋದಕಖಂಡನ[50] ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಹಾಸದಿಂದ ಹುಸಿನಗು ತರುತ್ತಾನೆ ಭೀರು ಮಾಳವಿಕೆಗೆ. ಮಿತ್ರನ ಕೈಕಡಗವನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಅವಳಿಗೆ ಪಾರಿತೋಷಕವಾಗಿ ಈಯಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಈಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಾರಾಣಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ರಾಜನ ಈಗಿನ,ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ಮಾಳ ವಿಕೆಯ ದರ್ಶನ, ಅಷ್ಟೆ; ಕಟಕ ವಿನಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಈಗಲ್ಲ ಸಮಯ. ಅಂತೂ ಪಾರಂಗತನಾದ ಪೀಠಮರ್ದ ಈ ಗೌತಮ.

ಮಾಳವಿಕೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ಹಾಡುವ ಕರ್ಣಪೀಯೂಷ ಗೀತ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ "ಈಸೀಸಿ ಚುಮ್ಬಿ" ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ದುಲ್ಲಹೋ ಪಿಓ ಮೇ ತಸ್ಸಿಂ ಭವ ಹಿಅಅ ಣಿರಾಸಂ ।
ಅಹ್ಮೋ ಅಪಾಂಗಓ ಮೇ ಪರಿಪ್ಫುರಹ ಕಿಂ ವಿ ವಾಮಓ ॥
ಏಸೋ ಸೋ ಚಿರದಿಟ್ಠೋ ಕಹಂ ಅವಣಹದವ್ವೋ ।
ಣಾಹ ಮಂ ಪರಾಹೀಣಂ ತುಇ ಪರಿಗಣಅ ಸತಿಣ್ಹಮ್ ॥ (II - ೪)

ಇದರ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿರಾಶೆ ಸವಿಸ್ಮಯಹರ್ಷ ದುಗುಡ ದೈನ್ಯಗಳು ಸೂಚಿತ ವಾಗಿವೆ. ಈ ಗೀತ ಕೆಲವರ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡಿದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಪುಟದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಬೋಸ್ ಒಂದು ಪೂರ್ತಿ ಪುಟವನ್ನು ಇತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗುವ ಪಾತ್ರ ವಿವರಣೆಗೆ.[51]

ಮಾಳವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಲ್ಮೆ ಅಂಕುರಿಸುವುದು ಯಾವಾಗ? ನೃಪಾಲನನ್ನು ಕಾಣುವ ಘಳಿಗೆಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಹೂರ್ತವೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ದೊರೆಯ ದರ್ಶನ ಅವಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ."[52] "ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮುಂದೆ ಅರಸನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಪ್ರೇಮವಶಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಅವಳು; ಅವನ ಮೇಲಣ ಆ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆನ್ನಬಹುದು."[53] "ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಾಳವಿಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಲುಮೆಗೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಈಗ ಅವಳು ಪ್ರೇಮೋನ್ಮತ್ತ ರಾಜನ ಮುಂದೆ ಒಲುಮೆ ಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ."[54] ಇದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ ಮಾಡಿಸಬೇಕೆಂದು ತಾನೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಸುಮತಿ ವಿದಿಶೆಗೆ ಹೊರಟದ್ದದ್ದು. ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪರೋಕ್ಷ ಪರಿಚಯ ಉಂಟಾದದ್ದು ಆಗಲೇ. ದಾರಿಚೋರರನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು,

ವೀರಸೇನನಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆದು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಧಾರಿಣಿಯ ಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಳತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ ಅವನ ಧ್ಯಾನ ಅವಳಲ್ಲಿ ಆಗ ಈಗಲಾದರೂ ಮೂಡುತ್ತಿರ ಬೇಕಲ್ಲವೇ ? ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಮುಂದೆ ತಿಳಿಯುವ ಸಂಗತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಆಗು ತ್ತದೆ ಅವಳಿಂದ: ಆದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನು ? ಚಲಿತದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಸುಮ್ಮನೆ ನಟಿಸು ತ್ತಿಲ್ಲ ; ರಾಜ ಕಂಡಿರುವಂತೆ, 'ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ನಾನು ಅನುರಕ್ತೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ''ಸ್ವಾಂಗ ನಿರ್ದೇಶ ಪೂರ್ವವ್ಯಾಜ''ದ ಮೂಲಕ ''ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ''ಯನ್ನಾಗಿ ಎಸಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಮನ್ಮಥಾಕ್ರಮಣ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿವರವಾಗಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಒರೆಯುವ ಸಾಹಸವೂ ಸಡಗರವೂ ಅವಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ? ಹಿಂದೆಯೇ ಮೊಳೆತಿರುವ ಮೋಹ ಅವನ ದರ್ಶನಲಾಭದಿಂದ ಎಲೆಗೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ, ಎನ್ನಬಹುದು.

ಮಧ್ಯಾಹ್ನವಾಯ್ತೆಂದು ವೈತಾಳಿಕ ಕೊಡುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಸ್ರಗ್ಧರೆ (II–೧೨) ಯೂ ''ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ (II–೨೩) ವೂ ಸಮಾನ ರಚನೆಯ ಪದ್ಯಗಳೆಂದೂ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳೂ ಏಕಕರ್ತೃಕ ವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದೂ ಹೇಳುವವರಿದ್ದಾರೆ. ''ಈ ಪದ್ಯ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ಮತ್ತು 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ಗಳ ಲೇಖಕರು ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.''[55] ವಿಷಯ ಉಪಮಾದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಸಮತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗದು ; ಶೈಲಿಯ ನಾದ ಸರಿಸಮನಾಗಿರಬೇಕು.

ತನ್ನ ಆಕಾರ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಎರಡನೇ ಅಂಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ, ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಅಂಕ ಅದು. ಅಂಕಗಳ ಉದ್ದವನ್ನು ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿ :

ಅಂಕ	I	II	III	IV	V
ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ :	೩೫	೧೬	೪೩	೪೩	೩೭
ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ :	೨೭೨	೧೨೩	೩೧೯	೩೨೪	೩೦೦

ಕೇವಲ ಸುಮಾರು ೧೨೩ ಸಾಲುಗಳ ಅತಿ ಸಣ್ಣ ರೂಪಕಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಅಂಕವನ್ನಾಗಿ ಹೇಗೆ ಮಾಡಿದ ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಸಂವಿಧಾನಚತುರ ? ಒಂದು ಎರಡನೇ ಅಂಕ ಜೊತೆಗೂಡಿದರೆ ೩೯೫ ಸಾಲುಗಳಾಗುತ್ತದೆ ; ಆ ಸಂಖ್ಯೆ ಇತರ ಅಂಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದನೇ ಅಂಕದ ನಾಂದಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ೧೯ ಸಾಲು, ವಿಷ್ಕಂಭಕದ ಮೊದಲರ್ಧ ೩೫ ಸಾಲು, ಎಲ್ಲವೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿ ಉಪೋದ್ಘಾತ. ಅವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಎರಡನೇ ಅಂಕಗಳ ಒಟ್ಟು ಉದ್ದ ೩೪೧ ಸಾಲು. ಎಂದರೆ, ಅವೆರಡೂ ಮೊದಲು ಒಂದೇ ಅಂಕವಾಗಿದ್ದುವೆ ? ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಇದ್ದದ್ದು ನಾಲ್ಕೇ ಅಂಕಗಳೆ ? ಗೀತನೃತ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿ ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಯಾರೋ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಬೇರೆ ಅಂಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ?

ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ. ಎರಡನೇ ಅಂಕವಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಕಾರ್ಯ ಒಂದನೇ ಅಂಕದ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ; ಅವಷ್ಟೂ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಆಗುವುದು ಒಂದೇ ಘಟನಾವಳಿ (episode). ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಕೋರದೆ ನೇರವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾರಥ ಓಡುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ನಿಲುಗಡೆ ದೊರಕುವುದು ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ. "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ" ದಲ್ಲಿ "ನಾಟೀ" (ಆಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ನಾಟಿಕಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂತು) ಎಂಬ ಉಪರೂಪಕಜಾತಿಯ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ 'ನಾಟಿಕೆ'ಯ ಅಂಕಗಳು ನಾಲ್ಕನ್ನು ಮೀರಬಾರದೆಂಬ ಕಟ್ಟಳೆಯುಂಟು. ಡಾ. ಕೀತ್ ಹೇಳುವಂತೆ, "'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ'ದಂಥ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ವಾಡಿಕೆಯ 'ನಾಟಿಕೆ'ಗೂ ಅಂಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದವೊಂದರ ಹೊರತು, ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಇಲ್ಲ."[56] ಅದೂ ರಚಿತವಾದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಿಕೆಯಾಗಿದ್ದಿತೆ ?

೩) ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಶೇಷವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸದೆ, ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮೇಲ್ಮೆಯಿಂದ ಗಣದಾಸ ವಿಜಯಿಯಾದದ್ದನ್ನು ವರದಿಯ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ತಿಳಿಸಿ, ತುಂಬ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಹರದತ್ತನ ಶಿಷ್ಯೆ ಯಾರು ? ಇರಾವತಿಯೆಂದೇ ಹಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನೇಪಥ್ಯದ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಇರಾವತಿಯ ನಾಟ್ಯ. ಗ್ರಹಣಕಾಲ ಸನ್ನಿಹಿತ ಅವಳಿಗೆ. ರಾಜನ ಹೃದಯ ಸಿಂಹಾಸನದಿಂದ ಭಟ್ಟನಿಯನ್ನು ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಪ್ರಣಯಿನಿ; ಹಳೆಯ ನೀರನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಹಾಕಿದೆ ಹೊಸ ನೀರು. ಆದರೆ ಹಳೆಯ ನೀರು ಅಬ್ಬರಗೈಯವೆ ಬೊಬ್ಬೆಯೆಬ್ಬಿಸದೆ ಸರಿದುಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ; ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕವೆರಡರಲ್ಲೂ ಇರಾವತಿಯ ಆರ್ಭಟವೇ ಆರ್ಭಟ.

ಧಾರಿಣಿಯ ಆಶ್ರಿತ ಗಣದಾಸನಿಗೆ ಬಿರುದನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಅವನಿಗೆ ಸಂತಸವನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ. ಆದರೆ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಸಂತಸಭಂಗವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಗುಟ್ಟಿನ ಅರಗಿಣಿಯನ್ನು ಅರಸ ಈಕ್ಷಿಸಿದರೇನು, ಅದರ ಸಲ್ಲಾಪವನ್ನು ಅವನು ಆಲಿಸಿದರೇನು, ಅದನ್ನಿಟ್ಟಿರುವ ಪಂಜರದ ಬೀಗದ ಕೈ ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ? ಅಂತೂ ಕಠೋರ ನಿರ್ಬಂಧಗಳಿಂದ "ನಾಗರಕ್ಷಿತ ನಿಧಿ"ಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ. ಅವಳಿಗೂ ವಿರಹ ವೇದನೆ. ಅವರೀರ್ವರ ಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ಆಲಸ್ಯಗೊಳ್ಳದೆ ವಿದೂಷಕ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಸ್ತ್ರೀದುರ್ಗವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಒಳಹೊಕ್ಕು ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಘಟನೆಯೊಂದು ಆಗುತ್ತದೆ ಅವನ ಕೂಗನ್ನು ಕೇಳಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ. ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಿಂದ ಉರುಳಿ ಕಾಲು ಉಳುಕಿದೆ ಧಾರಿಣೀದೇವಿಗೆ. ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸರಪಣಿಯನ್ನೋ ಮಣೆಯನ್ನೋ ಅಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಲುಗಾಡಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ವಿದೂಷಕ ಬೀಳಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಕೆಲವರು. "ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆ

ಯಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ತನ್ನ ಪಾದವನ್ನು ಗಾಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವಿದೂಷಕ ಎಸಗಿದುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಪೂರ್ತಿ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಜರುಗಿದ ಘಟನೆಯಲ್ಲ.''[57] ''ವಿದೂಷಕನ ಉರವಣೆ (ಬೇಕೆಂದೇ ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದುದೂ ಸಾಧ್ಯ) ಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕುರುಳಿದುದರಿಂದ ....''[58] ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ವಾಕ್ಯವೇನು ? ''ಗೌತಮ ಚಾಪಲಾತ್ ದೋಲಾಪರಿಭ್ರಷ್ಟಾಯಾಃ ಸರುಜೌ ಮಮ ಚರಣೌ।'' (III–೫. ಗದ್ಯ). ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ದೇಹಾಪಾಯವಾಗಲಿ ಅದನ್ನು ಮಹಾರಾಜ್ಞಿಗೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ದುರ್ಧೈರ್ಯ ಹೇಗೆ ಬಂದೀತು ಗೌತಮನಿಗೆ? 'ಭ್ರಷ್ಟ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ' ನಾಗಿರಬಹುದು ವಿದೂಷಕ; ಆದರೂ ಇಚ್ಛೆಪಟ್ಟು ಪರಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಎಸಗುವಷ್ಟು ದೌರ್ಜನ್ಯ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ದುರುಳುತನಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವೆಲ್ಲಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ? ಧಾರಿಣಿಗೆ ಅಪಘಾತವಾಗಬೇಕೆಂಬುದೇ ಗೌತಮನ ಹಂಬಲದ ಹೊಲ್ಲನಡೆಯೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ ವಾದಕ್ಕಾಗಿ. ಅದರಿಂದ ಯಾವ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದಾನು ಅವನು ? ದೋಹದ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಷಯ ಅವನಿಗೇನು ಗೊತ್ತು ? ದೇವಿ ಅದನ್ನು ಯಾರಿಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಡುವಳೋ ಹೇಳುವವರಾರು? ವಿದೂಷಕನ 'ಚಾಪಲ್ಯ' ಇಷ್ಟೆ: ವಿಕಟ ಗೇಲಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ ದೇವಿಗೆ ಅಪಾರ ಗಹಗಹಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿರಬೇಕು; ಅಥವಾ ತೂಗುವ ತೊತ್ತುಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದ ನೂಕಿಯೋ ತಡೆದೋ ಮುಂದಿನಿಂದ ನಕಲಿ ಮಾಡಿ ನಗಿಸಿ ಮೈಮರೆಸಿಯೋ ಉಯ್ಯಾಲೆ ತೋಲ ತಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆಸಿಲ್ಲ; ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗೆಲವಿನಿಂದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲಕಾಲ ಓಡಾಡಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಅವನಿಗಿದೆ. ಅಂತೂ ದೋಹದವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಧಾರಿಣಿ ಅಶಕ್ಯಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಮಾಳವಿಕೆ ಅದನ್ನೆಸಗಬೇಕೆಂದು ಆಣತಿಯೀಯುತ್ತಾಳೆ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಕಡಗವೊಂದನ್ನು ಕೊಡಲಾಟಿಸಿದ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಧಟ್ಟಿಸಿದ ಧಾರಿಣಿ ತನ್ನ ರಾಣಿ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಎರವಲು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ. ''ಅನುಭೂತ ಮುಕ್ತೇವ ಮಾಲತೀಮಾಲೆ'' ಯಂತಿದ್ದ ನಾಯಕಿ ಈಗ ಶಿರೋಧಾರ್ಯಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ದೈವವಶಾತ್! ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅವಳಿಗೊಂದು ವರಪ್ರದಾನವಾಗಿದೆ ಮಹಾದೇವಿಯಿಂದ: ''ಯದಿ ಸ ಪಂಚರಾತ್ರಾಭ್ಯನ್ತರೇ ಕುಸುಮಂ ದರ್ಶಯತಿ ತತೋಽಹಂ ತವ ಅಭಿಲಾಷಪೂರಯಿತೃಕಂ ಪ್ರಸಾದಂ ದಾಸ್ಯಾಮಿತಿ।'' ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ ಇದು; ಕೊಟ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ ಧಾರಿಣಿ, ಅದು ಖಂಡಿತ. ಆದರೆ 'ತಪನೀಯಾ ಶೋಕ' ಕನಿಕರಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಪ್ರೇಮಧಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ!

ಎರಡನೇ ರಾಜಭಾರ್ಯೆಯಾದ ಇರಾವತಿಗೇಕೆ ತನ್ನ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಧಾರಿಣಿ ಈಯುವುದಿಲ್ಲ? ಧಾರಿಣಿಗೂ ಸವತಿಮಾತ್ಸರ್ಯಕ್ಕೂ ನೆಂಟಿಲ್ಲ; ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಬಧಿಗೊತ್ತುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಬೇರೆ: i) ದೇವಿ ಎಸಗಬೇಕಾದ ವಸಂತ ನೋಂಪಿ

ಆದು ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವಳ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ ರಮಣಿಯರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಎಸಗ ಬೇಕು. ii) ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡು ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಇರುವ ಭಯಭಕ್ತಿ ವಿನೀತಭಾವಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ ದೇವಿಗೆ ಅವಳ ಮೇಲೆ ಅಭಿಮಾನವಿದೆ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ. ಸಹೋದರ ಕಳಿಸಿರುವ ಶಿಲ್ಪಿದಾರಿಕೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅಭಿಮಾನ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು. iii) ಪ್ರಾಪ್ತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಭರಿತವಾಗದಿರುವ ಮರ ಸುಮಭರಿತವಾಗುವುದೊಂದು ವಿಸ್ಮಯ ; ಅದನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ವಿಸ್ಮಯದ ಕುಮಾರಿ ತಕ್ಕವಳಲ್ಲವೆ ? iv) ನಾಟ್ಯ ಪಂದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದಿದ್ದಾಳೆ ಮಾಳ ವಿಕೆ; ಅವಳ ಪಾದ ಸೋಕಿದರೆ ಅಶೋಕ ಪ್ರೀತಿಗೊಳ್ಳಬಹುದು. v) ಪರಿವ್ರಾ ಜಿಕೆಯೋ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯೋ ಆ ಸಲಹೆಯನ್ನಿತ್ತಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ದೇವಿಯ ಆ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿರಬಹುದು. ವರಪ್ರದಾನದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಭಿಲಾಷೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಧಾರಿಣಿಯ ಅಂತರ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. vi) ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವೂ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ : ಮಾಳವಿಕೆ ಯನ್ನು ರಾಜನಿಗೆ ಮದುವೆಮಾಡಿಸುವ ಮುನ್ನ "ಧಾರಾಳಸ್ವಭಾವದವಳೂ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಯವಳೂ ಆದ" ಧಾರಿಣಿಗೆ "ಮಾಳವಿಕೆ ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಯೂ ಅಹುದೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ಆಸೆಯಿದೆ."[೫೯] ಆದರೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅರಸನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಇರಾದೆ ಬಲಿದಿದೆಯೆ ಧಾರಿಣಿಯಲ್ಲಿ? ಹಾಗಾದರೆ ದೋಹದವಾದ ತಕ್ಷಣವೇ ಮಾಳವಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯರನ್ನು ಕಾರಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿಡುವುದೇತಕ್ಕೆ? ಇರಾವತಿಯ ಗೌರವರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ, ದಿಟ. ಆದರೂ ಅವರ ಅವಿನಯವನ್ನು ಕಂಡು ದೇವಿಗೂ ಕೊಂಚ ಸಿಟ್ಟಾಗಿದೆ. vii) ಮಾಳ ವಿಕೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಸತ್ಕುಲಪ್ರಸೂತಳೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ನೃಪನಿಗೆ ಕೊಡುವುದೇ ಧಾರಿಣಿಯ ಸಂಕಲ್ಪವಂತೆ.[೬೦] ಇದು ಬರಿ ಊಹೆ. ಧಾರಿಣಿಗೆ ಕಾಲು ನೋವಾದ್ದರಿಂದ ತಾನೆ ಅಶೋಕದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಮತ್ತೊಬ್ಬಳು ಬೇಕಾದದ್ದು ; ಅದು ಆದದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಇರಾವತಿಗೆ ಇತ್ತಿರುವ ವಚನವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ : "ಉಪಚಾರವಿಧಿರ್ಮನಸ್ವಿನೀನಾಂ ನ ತು ಪೂರ್ವಾಭ್ಯಧಿಕೋऽಪಿ ಭಾವಶೂನ್ಯಃ" (III—೩) ಆದರೂ ಗೌತಮನ ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಪ್ರಮದವನವನ್ನು ಹೊಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ; ತುಸುಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಬಕುಳಾ ವಳಿಕೆ ಚರಣಾಲಂಕಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ಪಾದವನ್ನು ರಾಜ ಬಣ್ಣಿಸುವಾಗ ವಿದೂಷಕ ಪರಿಹಾಸಮಿಶ್ರವಾದ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಉಸುರು ತ್ತಾನೆ : "ಪ್ರಹರಿಷ್ಯತಿ ತತ್ರ ಭವತೀತ್ವಾಮುಪರಾದ್ಧಮ್" (ನಿನ್ನಿಂದ ಅಪರಾಧ ವಾಗುತ್ತದೆ; ಆಕೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾಳೆ ನಿನ್ನನ್ನ); ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜನ ಉತ್ತರ :

"ಪ್ರತಿಗೃಹೀತಂ ವಚಃ ಸಿದ್ಧಾದರ್ಶಿನೋ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸ್ಯ" (ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿಯುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ನಿನ್ನ ವಚನ ಎನಗೆ ಸ್ವೀಕರಣೀಯ). ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದು ಮಾಳವಿಕೆಯ ಪಾದಸ್ಪರ್ಶ; ವಿಧಿಯ ಆಟ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ ನಿಪುಣಿಕಾದ್ವಿತೀಯಳಾದ ಇರಾವತಿ, "ಅನ್ಯಸಂಕ್ರಾನ್ತ ಹೃದಯ"ನನ್ನು ಬಯ್ದು ಒದ್ದು ರಾದ್ಧಾಂತಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯಳೂ ಸಿದ್ಧಳೂ ಆದ ಇರಾವತಿ !

ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಜೋಡಿಗಳನ್ನು ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತಾಣಗಳಲ್ಲಿ ತಂದಿಟ್ಟು, ಕಡೆಗೆ ಅಶೋಕವೃಕ್ಷದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಂದುಕಡೆ ಸಂತೆ ಸೇರಿಸುವುದರ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾದವನ ಲೀಲಾಹಸ್ತ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಇನ್ನೂ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವವನ ಅಧೈರ್ಯದ ಕೈವರಸೆಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲವರು; "ಈ ಜಟಿಲ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಭಾರಿ ವಿಜಯವನ್ನು ಕವಿ ಆರ್ಜಿಸಿದುದು ಖಂಡಿತ."[61]

ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅಂಗಾಲಿಗೆ ಅಂಗರಾಗವನ್ನು ಬಳಿಯುವ ಕೆಲಸವೂ ಉಡ್ಯಾಣ ಕಳಚಿಹೋಗುವ ವ್ಯಾಪಾರವೂ "ರಘುವಂಶ" (XIX — ೨೬, ೧೭) ದಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಆವರಣವೇ ಬೇರೆ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೊಡನೆ ಅಗ್ನಿವರ್ಣನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನುಚಿತ.

ಮೊದಲಣ ಎರಡು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕಿ ಧಾರಿಣಿ ; ಆಮೇಲಿನ ಎರಡಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರಾವತಿ. ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರೇಮದ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಕಟನೆ ವಿನಿಯೋಗಗಳೇ ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ವಸ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ವಸ್ತುವಿನ ಮುಮ್ಮುಖ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮುಖವೂ ಒಂದಿದೆ: ಮಂದಿಯ ನೋಟ ಅದರ ಕಡೆಗೆ ಸರಿಯದಿದ್ದರೇನು ? ಆ ಮುಖದ ಭಾವವನ್ನು ಎರಡೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು : 'ಇರಾವತಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿ'. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ನಾನಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ತನ್ನ ಹಕ್ಕಾದ ಚಿತ್ತಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನೂ ಚಿಂತನಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯದೆ ವಂಚಿತಳಾಗಿರುವ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯೆ ಇರಾವತಿ. ಅವಳ ಪಾತ್ರ, ಜಾಯಮಾನ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಯುಕ್ತವಾದ ಗಮನಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದು ನಮ್ಮ ಧರ್ಮ. ಅವಳ ವಿಷಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಅವಳ ಈ ಮೂರು ಉದ್ಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ :

(ಆತ್ಮಗತ) ಅಹೋ ಅವಿಶ್ವಸನೀಯಾಃ ಪುರುಷಾಃ ।
(ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ) ವಿಶ್ವಸನೀಯೋಽಸಿ !
ಶಠ, ಅವಿಶ್ವಸನೀಯ ಹೃದಯೋಽಸಿ । (ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತ)

ಪೆಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ಪೆಟ್ಟುಬಿದ್ದು ತುಂಬ ಘಾಸಿಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ಮಾನಿನಿ. ನಾಟ್ಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಡುಗಿ ಮಾಳವಿಕೆಯಿಂದ ಪರಾಜಯ. (ಹರದತ್ತನ ಶಿಷ್ಯೆ ಅವಳಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ; ಹಾಗಾದರೆ ಆ ಪರಾಜಯವಿಲ್ಲ.) ಮಾಳವಿಕೆಯ ತೇಜಸ್ಸು ಅಂತಪುರವನ್ನು ಬೆಳಗಿ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ವ್ಯಾಮೋಹ ಅವಳತ್ತ ಸುಳಿದಿರುವ ಸುದ್ದಿ ಹರಡಿ, ಕ್ಷೋಭೆಯುಂಟಾಗಿದೆ ಇದುವರೆಗೂ ರಾಜಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದ ಇರಾವತಿಗೆ. ವಸಂತಾರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾದ "ದೋಲಾಧಿರೋಹಣ"ಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿಕಳಿಸಿದ್ದಾಳೆ ರಮಣನಿಗೆ. ಬರಲು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ ಆತ. ಇನಿಯನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ; "ಮದಃ ಕಿಲ ಸ್ತ್ರೀಜನಸ್ಯ ವಿಶೇಷ ಮಂಡನೀಯಮ್" ಎಂಬ "ಲೋಕವಾದ"ವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿ, ಸುರಾಪಾನಗೈದಿದ್ದಾಳೆ. ದೋಲಾಗೃಹಕ್ಕೆ ನಡೆದು ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿದೆ ಬರಿ ಶೂನ್ಯ! ಪ್ರಮದೆಯ ಉತ್ಕಟ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಭಂಗತಟ್ಟಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಮಾವಿನೆಸಳು ಸಿಕ್ಕದೇಹೋದದ್ದು ಹೋಗಲಿ ಎಂದರೆ, ಇರುವೆಯ ಕಡಿತ ಬೇರೆ. ದೋಹದ ನೀಡುವ ಸೌಭಾಗ್ಯವನ್ನು ದೇವಿ ದಯಪಾಲಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ. ಇರಾವತಿ ಕಟಕಿಯಲ್ಲಿ ನಿಪುಣೆ; ಅಥವಾ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದ ಕಷ್ಟಾನುಭವವನ್ನು ಉಂಡು ಕಟಕಿಣಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಈಗ. ಬಿಸುಸುಯ್ಯುತ್ತಾಳೆ: "ಮಹತೀ ಖಲು ಮೇ ಸಂಭಾವನಾ!"೮೩ (ನನಗೊಂದು ಘನಮರ್ಯಾದೆ ಇದು!) ಆಘಾತದಿಂದ ಹೆಣ್ಣಿದೆ ಸೀಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಊಹ್ಸಿಸಿ. ಧಾರಿಣಿಯ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಅವಮಾನವೂ ಹೋಗಲಿ ಎಂದರೆ, ವಲ್ಲಭನ ಅಕ್ಕರೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕರಾಳ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಗಿದೆ.

ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಮಾಳವಿಕೆಯರ ಸಂವಾದ ಈ ಅಂಕದ ತಿರುಳು; ಹಾಗೂ ಅದು ಈ ನಾಟಕದ ಲಾಂಛನವಾದ ಸಂತಸ-ಸಂಕಟವೆಂಬ ದ್ವಿಭಾವ ಮಿಶ್ರಣೆಗೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ. ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ತಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಆಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ-ವಿದೂಷಕರು ಒಂದು ಕಡೆ, ಇರಾವತಿ-ನಿಪುಣಿಕೆಯರು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಆ ಎರಡು ಜೋಡಿಗಳಿಗೂ ತಾವು ಅಲ್ಲಿರುವುದರ ಪರಸ್ಪರ ಅಜ್ಞಾನ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಾವಾದರೋ ಪರಬ್ರಹ್ಮನಂತೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ವಿಶೇಷ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ, ಕಟಕಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೋ ಎಂಬಂತೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ಹೃದಯವನ್ನು ರಾಜನ ಮೇಲಣ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಭರ್ತಿ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಾಡಿಸುವುದೇ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ಈಗಿನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಸುಶಿಕ್ಷಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳು; "ಭರ್ತುಃ ಶಿಷ್ಯಾಸ್ಮಿ!" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವಿದೆ ಆ ಹೇಳಿಕೆಗೆ? i) ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಂದಲೇ ಅವಳು ಕಲಿತಿರಬಹುದು. ii) 'ನಾನು ಕೇವಲ ಶಿಷ್ಯೆ, ನನ್ನ ಗುರುವಾದ ಅರಸ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಸುಂದರನಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಬಲ್ಲ'. iii) ಇಂದು

ನಾನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮುಂದೆ ಅರಸನೇ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ನಿನ್ನನ್ನು'. iv) 'ರಾಣಿಯ ಪರಿವಾರದವಳಾದರೂ ನಾನು ರಾಜನ ಅನುಯಾಯಿ'. v) 'ಅಶೋಕಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ರಾಣಿಯ ಆಜ್ಞೆ; ರಾಜನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ರಾಜನ ಆಜ್ಞೆ'. vi) 'ಅರಸನಲ್ಲಿ ನಿನಗೆ ಪ್ರೇಮ ಬೆಳೆದರೆ ಅದೇ ನಾನು ಅವನಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ'. vii) 'ಅರಸನ ಪ್ರೇಮದೂತಿ ನಾನು'. viii) ಅರಸನಿಂದ ಕಲಿತು ಕೊಂಡದ್ದು ಸುಳ್ಳಾಗಿರಬಹುದು; 'ಭರ್ತುಃ' ಎಂದು ನುಡಿಯುವುದರ ಉದ್ದೇಶ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮುಂದೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ. ಒಡೆಯನ ಒಲುಮೆ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವೆಂಬುದನ್ನು "ಪ್ರಥಮಗಣಿತ" ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವಳೋ ಎಂಬ ಚಾಕಚಕ್ಯದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ. "ಭರ್ತ", "ಭರ್ತುರಂಕಪರಿವರ್ತಿನೀ" ಎನ್ನುತ್ತ ತಿರುತಿರುಗಿ ಅವನ ಕಡೆಗೆ ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಮಾಳವಿಕೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಏನಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ "ಕಿಂ ಭರ್ತಾ" ಎಂದು ಕೂಗಿ. ಈ ಸಂವಾದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ–ವಿದೂಷಕದ್ವಯಕ್ಕೆ ಕರ್ಣರಸಾಯನ, ಇರಾವತಿ ನಿಪುಣಿಕಾದ್ವಯಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಶಲ್ಯ. ಹೀಗೆ ಕವಿ ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ, ವಸಂತ ಶಿಶಿರ ಋತುಗಳನ್ನು ಗಂಟುಹಾಕುತ್ತಾನೆ.

ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚುಹೊತ್ತು ಉಳಿಯ ಲಾರದು ಅದು. ಅಶೋಕೆಯ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಸಂತುಷ್ಟಳಾಗಿ ದಿಟ್ಟತೆಯಿಂದ ನಿಂತಿರುವ ಮಾಳವಿಕೆಯಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ರಾಜ ಬೇಡುತ್ತಾನೆ: "ಸ್ಪರ್ಶಾಮೃತೇನ ಪೂರಯ ದೋಹದಮಸ್ಯಾಪ್ಯನನ್ಯರುಚೇಃ!" (III—೧೯) (ಮತ್ತಾವುದನ್ನೂ ಇಚ್ಛಿಸದ ನನ್ನ ಬಯಕೆಯನ್ನು ನಿನ್ನ ಸ್ಪರ್ಶಾಮೃತದಿಂದ ಪೂರೈಸು). ಇರಾವತಿಯ ನೆತ್ತಿಗೇರುತ್ತದೆ ಸಿಟ್ಟು. ರಭಸದಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನುಗ್ಗಿ ಘರ್ಜಿಸುತ್ತಾಳೆ: "ಪೂರಯ! ಪೂರಯ!" ಬಡನರಿಗಳಂತೆ ಮಾಳವಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯರು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಪಲಾಯನಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ವಿದೂಷಕರೂ ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರುದ್ಧಳಾಗಿರುವ ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಸಂತೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಅಣಕದಿಂದ ಬಡಿಯುತ್ತಾಳೆ ಕಪಟಿಯನ್ನ; ಸಡಿಲಗೊಂಡ ನಡುಪಟ್ಟಿ ಯನ್ನು ಬೀಸಿ ಹೊಡೆಯಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೇನೂ ತೋಚದೆ ಅವಳ ಕಾಲಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ ಅರಸ, ಅವಳ ಕೋಪ ಶಿಖಿಗೆ ಅಂಥ ದಾಸ್ಯಕರ್ಮ ಒದ್ದೆಕಂಬಳಿಯಾಗ ಬಹುದೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ. ವೇದನೆಯ ಪುತ್ರಿ ಇರಾವತಿ "ನ ಖಲ್ವಿಮೌ ಮಾಲವಿಕಾಯಾಶ್ಚರಣೌ!" ಎಂಬ ಬಾಕುವಿನಿಂದ ಅವನನ್ನು ಇರಿದು ಆಚೆ ಸರಿಯು ತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಚಂಡ ವರ್ಷ ಭೋರ್ಗರೆದು ಸ್ತಬ್ಧವಾದ ಕೂಡಲೆ ಮಂಡೂಕದ

ವಟವಟ. “ ಅಂಗಾರಕ ರಾಶಿಯಂತೆ ಅವಳು ಅನುವಕ್ರ*ಳಾಗುವ ಮುನ್ನ ಕಾಲಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಹೇಳೋಣ ನಾವು ” ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ವಿದೂಷಕ. ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬಂದ “ ಅನುಭೂತ ಮುಕ್ತೇವ ಮಾಲತೀಮಾಲಾ ” ಎಂಬುದು ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಇರಾವತಿಗೆ.

“ ಮಾಲವಿಕಾ ”ದ ಆರ್ಥಾಕಾಶವನ್ನು ಬಗೆಯುವಾಗ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸುಳಿದಾಡುವ ‘ ಇರಾವತಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ’ಯೆಂಬ ಮೇಘಪಟಲವನ್ನು ಮರೆಯು ವಂತಿಲ್ಲ. ಅದರ ನೆಳಲು ರೂಪಕದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದೇ ಇದೆ; ರೂಪಕ ಯಾವ ವಿಧದ ರೂಪಕವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೊಂಚ ಕಗ್ಗಂಟುಮಾಡಿದೆ.

೪) ಕಾಳಿದಾಸನ ಸೌಭಾಗ್ಯವೋ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯವೋ ಅವನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತ ಪೂಜೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಲ್ಲಿ ಸಂದು ಬಂದಿದೆ. ಏಳಂಕದ “ ಶಾಕುನ್ತಲ ”ವೇಕೆ, ಹಲವರಿಗೆ ಅದರ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ಒಂದೇ ಸಾಕು. ಐದಂಕದ “ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ”ದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ಅತ್ಯಂತ ರಸವತ್ತಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ ಹಲವರಿಗೆ. “ ಈ ಅಂಕವ ತುಂಬ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ; ಸುಲಭವಾಗಿ ಇದು ಈ ಹರ್ಷನಾಟಕದ ಅಂಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸ್ವಾರಸ್ಯತಮವಾದದ್ದು.”[೬೩] “ ಈ ನಾಟಕದ ಅಂಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸ್ವಾರಸ್ಯತಮವಾದ ಅಂಕ ಇದು.”[೬೪] ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಅಂಕದೊಳಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಅದುಮಿ ತುಂಬಿರಲಾರ.”[೬೫] ಬರಿ ಹೊರಗಣ ತೋರ್ಕೆಯಿಂದ ಅತ್ಯು ತ್ಸಾಹಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಚಿಲುಮೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಘಟನಾವಳಿ ಎರಡೇ : ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಹಾವು ಕಚ್ಚಿತೆಂಬ ಕೃತಕ ರುದ್ರನಾಟಕದಿಂದ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಬಂಧನವಿಮುಕ್ತಿ ; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೂ ಮಾಳವಿಕೆಯೂ ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಿದಾಗ ಇರಾವತಿಯಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಣಯಭೇದ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಗು ವಷ್ಟು ಚಲನೆವಲನೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಿದೆ ? ಒಂದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಘಟನೆಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆ ಇರಾವತಿ ಮೂವರ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುವ ಭಾವಭಾವನೆಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾದದ್ದೆ ? ಅಂಕ ಅಂಕಕ್ಕೂ ನವೀನ ಬೆಡಗನ್ನಿತ್ತು ನಾಲ್ಕಾರು ಬಗೆಯ ಅಂದಚೆಂದ ಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕನಿಯೋಜನೆಯ ವ್ರತ. ಒಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಬಳಿದು ಉಳಿದವನ್ನು ಮಸುಕು ಬಿಳಿಯಾಗಿಯೋ ಬೂದಾಗಿಯೋ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವಂಥ ನಾಡಾಡಿ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲ ಅವನು.

ಅಂಕದ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆ (invention) ವಿಭಾವನೆ (imagination) ಎರಡೂ ಕುದುರಿ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡು ಕೃಷಿಗೈದರೂ

---

*ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಗುರುತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೈವಾಡ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಳಸಂಚಿಗೂ ನಟನೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ನಾಗಮುದ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ವಿದೂಷಕ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಉರಗದಂಶ ಕಲ್ಪನೆಯಾದರೂ ಬರಿ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ಮೀರಿಸಿ ವಿಭಾವನೆಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಿಂಗಳ ವಾನರ ವೃತ್ತಾಂತವಾದರೋ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದೆದ್ದು ವಿಭಾವನೆಯ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿ ಪ್ರತಿಭೆ (genius) ಯ ಶಿಖರವನ್ನು ತಲಪುವ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ. ಕಥೆಗೆ ಕಿವಿಗೊಡುತ್ತ ಧಾರಿಣಿ "ಭಗವತಿ ಅತಿ ರಮಣೀಯಂ ಕಥಾವಸ್ತು। ತತಸ್ತತಃ।" ಎನ್ನುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅತಃ ಪರಂ ಪುನಃ ಕಥಯಿಷ್ಯಾಮಿ" ಎಂದು ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ ತಾನೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಥೆಯನ್ನ. ಈಗ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಗೆ ಆರಂಭ; ಅಲ್ಲದೆ, ಕಥನಕ್ಕೆ ಈಗ ಸಮಯವಲ್ಲ, ಕಾರ್ಯಾವಸರ ಒದಗಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಅಂದವಾಗಿದ್ದರೂ ವಿರಚನೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಿರುಗುಟ್ಟುವುದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ ನಮಗೆ; ಸಹಜ ರಮ್ಯತೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಂಕಾಗಿ, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮೆರುಗು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಿದೂಷಕ ಆಡುವ "ಅಹಮಪಿ ದೇವೀಂ ದ್ರಷ್ಟುಮರಿಕ್ತಪಾಣಿರ್ಭವಿಷ್ಯಾಮಿ" ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯನುಡಿ ಅವನು ತನ್ನ ಬೆರಳನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಅರಚುತ್ತ ಬರುವಾಗ ಕಳೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಶ್ಲೇಷೆಯೂ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿರಚನೆಯ ಕೆಲಸ. ಆದರೂ, ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ದೇವಿಯ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಉಪಾಯನಾರ್ಥವಾಗಿ ಬೀಜಪೂರಕವನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಇಲ್ಲಿನ ವಿದೂಷಕ ಕೃತ "ಅರಿಕ್ತಪಾಣಿ"ಯ ವೈಷಮ್ಯ ಸುಂದರವೂ ನಾಟಕೀಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋದದ್ದು ಹಣ್ಣು ಆಶೀರ್ವಾದ ಕುಶಲಪ್ರಶ್ನೆ; ವಿದೂಷಕ ತರುತ್ತಾನೆ ಯಜ್ಞೋಪವೀತದಿಂದ ಬದ್ಧವಾದ ತನ್ನ ಬೆಟ್ಟು, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ "ಸಂಭ್ರಾಂತಿ", "ಪರಿತ್ರಾಯತಾಂ" ಎಂಬ ಚೀತ್ಕಾರ.*

ಸಮುದ್ರಗೃಹಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಇರಾವತಿ ಮಾಡುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಸಂಘಟನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಚನೆಯೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಸೂಕ್ತ ನಿಮಿತ್ತಗಳ ಮೂಲಕ ಅದು ವಿಭಾವನಾ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ, ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ. ವಿದೂಷಕ ಅಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡ ಚಂದ್ರಿಕೆ ನಿಪುಣಿಕೆಗೆ ಸುದ್ದಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ, ಅವಳು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ತನ್ನ ಒಡತಿಗೆ. ವಿಷದಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ "ಭರ್ತುಃ ಪ್ರಿಯವಯಸ್ಯ"ನನ್ನು ನೋಡುವ ಮರುಕಪೂರ್ವಕವಾದ ಕುತೂಹಲ ಆದರಗಳು ಇರಾವತಿಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಲ್ಲ. ಅವಳೇ ನಿರೂಪಿಸುವ "ಚಿತ್ರಗತಂ ಭರ್ತಾರಂ ಪ್ರಸಾದ

---

* ಸರ್ಪದಂಶಕ್ಕೆ ಮದ್ದಾಗಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ವಿವರಿಸುವ ಉಪಾಯಗಳೂ 'ಉದಕುಂಭ ವಿಧಾನ' ವನ್ನು "ಭೈರವೀತಂತ್ರ" ದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಕುರುಹು.

ಯಿತುಮ್ '' ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಅವಳ ಈಗಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ದಟ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅನುರೂಪ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಂಜನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಭಾವಿಸಿ. i) ದುರ್ಗಿಯ ರೋಷದಿಂದ ಗಂಡನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೊರಟು ಬಂದಿದ್ದರೂ ಪಾರ್ವತಿಯ ಪ್ರೇಮ ಅವಳಲ್ಲಿದೆ. ii) ವಿದೂಷಕನಿದ್ದ ಕಡೆ ರಾಜ ಇರುವುದು ಸಂಭವ; ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುವ ನೆವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದರೆ ನಿಜಸ್ವಾಮಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಬಹುದು. iii) ವಲ್ಲಭ ಈಗ ಅವಳ ಪಾಲಿಗೆ ಚಿತ್ರಗತ ನಿರ್ಜೀವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೆ! iv) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಾದರೂ ರಾಜರ ಚಿತ್ತವೂ ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಕೊಂಚ ಸಮಾಧಾನ. v) ನಾಥನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಗಂಭೀರ ದುಃಖ. vi) ಪುರುಷಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಕಾಗಿರುವ ಹತಭಾಗಿನಿಗೆ ಚಿತ್ರದರ್ಶನ ಸಾಕೆ? ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಆತ್ಮವಂಚನೆ. vii) ಚಿತ್ರಗತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬರಿ ತೋರ್ಕೆ, ಯಥಾರ್ಥವಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ಅವಳ ವಿವಾಹ ಸಂತೋಷ ಮುಂತಾದುವೂ ಮಾಯೆಯೋ ಏನೋ! ಮೂರನೇ ವ್ಯಾಜವನ್ನು ಅವಳು ತನ್ನ ಎದೆಯ ಕುಹರದಲ್ಲಿ ಬಯ್ತಿಟ್ಟರೂ ಅದನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಸಲಭ. ಕೃತ್ರಿಮದಲ್ಲಿ ಪರಮ ಪಂಡಿತನಾದ ಗೌತಮ ಸಮುದ್ರಗೃಹದ ಹೊಸ್ತಿಲಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾಗಿರುವ ವರ್ತಮಾನ ಸಂಶಯಾಸ್ಪದ ವಲ್ಲವೇ? ಅವನೂ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೂ ಯಾವುದೋ ಮಸಲತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತರಾಗಿರಬೇಕು. ದಾಸಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಸೆರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟಿದೆ; ಆದರೂ ಇರಾವತಿಗೆ ಕಳವಳ.

ಧಾರಿಣಿಯ ಉಂಗುರವನ್ನು ಜಯಸೇನೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ, ಪುನಃ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಂದು, ರಾಜಕಾರ್ಯ ಒದಗಿದೆಯೆಂದು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸುವುದು ವಿದೂಷಕನ ತಂತ್ರದ ಒಂದು ಕೀಲು. ತಕ್ಷಣ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ "ದೇವಿ ಆತಪಾಕ್ರಾನ್ತೋsಯಮುದ್ದೇಶಃ। ಶೀತಕ್ರಿಯಾಚಾಸ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಮ್। ತದನ್ಯತ್ರ ನೀಯತಾಂ ಶಯನಮ್।'' (ದೇವಿ, ಬಿಸಿಲು ಹೆಚ್ಚು ಈ ಜಾಗದಲ್ಲಿ; ನಿನ್ನ ನೋವಿಗಾದರೋ ಶೀತಕ್ರಿಯೆ ಒಳ್ಳೆಯದು; ಸೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಬೇರೆಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯಬೇಕು) ಎಂಬ ಕೋಮಲ ವಚನದ ಮರೆಯಲ್ಲಿ, ತಾನು ಪ್ರಮದವನದತ್ತ ತೆರಳುವುದನ್ನು ನೆಚ್ಚಿನ ಮಡದಿ ನೋಡದಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಯುಕ್ತಿ ತಾರ್ಕಿಕತೆ ನಾವೀನ್ಯ ಬೆಡಗುಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾಗಿದೆ. ಗಂಡನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಡುತ್ತ ಧಾರಿಣಿ ಅನ್ನುತಾಳೆ: "ಗಚ್ಛತ್ವಾರ್ಯಪುತ್ರಃ ಕಾರ್ಯಸಿದ್ಧಯೇ।'' ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅವಳಿಗೆ ಅಗೋಚರವಾದ ಕಟಕಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ.

ಪಿಂಗಳ ವಾನರನ ಪ್ರಸಂಗ. ಅದು "ಶಾಕುನ್ತಲ''ದ ಮಾತಲಿಯ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಜೋಡಿ. ಇಂಥ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಆಗಾಗ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಉತ್ಕಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೇ ಬಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಗುವಾಗ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದಿರುವ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ದಿಕ್ಕೇ ಇಲ್ಲ: "ಕಥಂ ನು ಖಲು ಸಂಕಟಾದಸ್ಮಾದಾತ್ಮಾನಂ

ಮೋಚಯಿಷ್ಯಾಮಿ ! '' ಎನ್ನುತ್ತ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಆಗಸವನ್ನ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಆದರೇ ಅವನಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ. ದಿಟವಾಗಿ ಮರ್ಕಟಚೇಷ್ಟೆ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಕೆಲವರ ವಾದ: ''ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಹೂಟ; ದೊರೆಯನ್ನು ಅವನ ಕಷ್ಟಮಯ ತೊಡಕಿನಿಂದ ಕಾಪಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದನ್ನು ಜಯಸೇನೆಯೇ ಯೋಚಿಸಿ ತಂದಿರಬೇಕು.''[66] ಈ ಊಹೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸ ಲಾಗದು. ಮಿಥ್ಯೆಯಲ್ಲ ಆ ವಿದ್ಯಮಾನ, ತಥ್ಯ. ಆಗ್ರಹದ ಇರಾವತಿ ಚಾಣಾಕ್ಷೆ ನಿಪುಣಿಕೆಯರೆದುರು ಸುಳ್ಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ ಮಹಾದೇವಿಯರ ಹೆಸರನ್ನು ಅದರೊಡನೆ ಕೂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಜಯಸೇನೆಗಿಲ್ಲ ಎಂಟೆರ್ದೆ ! ಸಮಯೌಚಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಘಟನೆ ಅತಿರೇಕವೆಂದು ಭಾಸವಾಗುವುದರೊಳಗೆ, ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಇರಾವತಿಯ ಉದಾರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆಗೂ ವಿದೂಷಕನ ''ಸಾಧು ರೇ ಪಿಂಗಲವಾನರ ಸಾಧು!'' ಎಂಬ ಜಯಕಾರದ ಕಡೆಗೂ ತಿರುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಮಹಾಕವಿ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಯಿಂದ, ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ರೂಪಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಡಿ, ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಟವರ್ಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಆಡಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಜೀವನವೆಂದು ತಿಳಿಯಿರಿ, ಎಂದು ಪುನಃ ಪುನಃ ವಿಮರ್ಶಕ ಮಹನೀ ಯರು ಸಾರುತ್ತಾರೆ. ವಿದೂಷಕ ಜಯಸೇನೆಯನ್ನೇ '' ವಾನರ '' ನೆನ್ನುತ್ತಾನೆಂದು ಒಂದು ಊಹೆ; ಅದೊಂದು ವ್ಯರ್ಥ ಊಹೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ವಾನರನಿಗೂ ವಿದೂಷಕನಿಗೂ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಬಾಂಧವ್ಯ; ವಿದೂಷಕ ನಿರ್ಬಲನಾಗಿ ನಿಂತ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ '' ಸ್ವಪಕ್ಷ '' ದ ಕೋತಿ !

ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ವಿಷಯಪಿಪಾಸೆಯನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು. ''ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗಿರುವ ಮೋಹಾವೇಶ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದುದೆಂದು ಹೇಗೆ ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ ಶ್ರೀಯುತ ಪಂಡಿತ್ ? ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ಕಾರಣದಿಂದ. ಆದರೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ಅವನ ನಾಚಿಕೆಗೆಟ್ಟ ನಡತೆಗೆ ಅದು ಸಮಾಧಾನವಲ್ಲ. ''[67] '' ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಬಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅವನು ಬೇಡುವ ಆಲಿಂಗನ ಅವನ ದೊರೆತನದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತೀರ ಅಸಹ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಲು ಅವನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಅತಿ ಹೇಯ.''[68] ಅದನ್ನು ಟೀಕೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅಮಿತ ಕ್ರೋಧದಿಂದ ರೋಷ ಕಾರುತ್ತಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್. ''ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಪಾಶವೀಯ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಪುರೂರವ ತಾನಾಗಿ ಬಂದ ಅಪ್ಸರ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಹಿಡಿಯಲು ಕಾಳಿದಾಸ ಅವಕಾಶ ಕೊಡ ಲಿಲ್ಲ . . . . ಹತೋಟಿಯನ್ನೇ ಕಾಣದ ನಿರಂಕುಶಾಧಿಕಾರಿ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಪತ್ನಿ

ಮರೆಯಾಗಿರುವಾಗ ಅವಳ ಚೆಲುವುಳ್ಳ ತೊತ್ತಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿಯಾನು!"[೬೯] ನಿರಂಕುಶಾಧಿಪತಿ ಗುಲಾಮು (tyrant and slave) ಎಂಬ ವಿಕಟ ವೈಷಮ್ಯ ಕೆಲವು ಅವಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಭೂಭಾಗಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮೋಸಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಪಂಡಿತ ಶ್ರೇಷ್ಠ: ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಿರಂಕುಶಾಧಿಪತಿಯಲ್ಲ, ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಗುಲಾಮಿಯೆಂದರೆ ಬಾಯಿ ವ್ರಣವಾದೀತು! ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ಹೀಗೆಲ್ಲ ದೂಷಿಸುವವರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು: ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಆತುರ, ಮದುವೆಯ ಮಾತನ್ನು ಅವನೆತ್ತದಿರುವುದು. ಆದರೆ ನೋಡಿ. ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಆತುರ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಪುರೂರವನ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬೇಡ, ಅವನೊಬ್ಬ ಮೋಹಾಂಧ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಾಳವಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆ ಮದನದಾಹ? ಅವಳಾಡುವ "ದೇವ್ಯಾ ಭಯೇನಾತ್ಮನೋಽಪಿ ಪ್ರಿಯಂ ಕರ್ತುಂ ನ ಪಾರಯಾಮಿ" ಎಂಬ ಋಜುವಚನ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಬಯಕೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಬೇಗ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹ ಆಗಬೇಕು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೇ ಸಂಚಕಾರ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ದಾರುಣ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಮೃತಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಕವಿಯ ಮನೋಭಾವದಂತೆ, ಈ ಅವಸ್ಥೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ; ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇಮದ ಶುಚಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕುಂದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಇಂಥ ಅನಂಗ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ನಿಸ್ಸೀಮ; ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಮೋನ್ಮತ್ತ ಕನ್ಯೆಯರ ಇಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನೊಬ್ಬ ಓಜ"[70] ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್. ಮದುವೆಯ ಭಾಷೆ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಗೆ:

> ಉತ್ತರೇಣ ಕಿಮಾತ್ಮೈವ ಪಂಚಬಾಣಾಗ್ನಿ ಸಾಕ್ಷಿಕಮ್ ।
> ತವ ಸಖ್ಯೈ ಮಯಾ ದತ್ತೋ ನ ಸೇವ್ಯಃ ಸೇವಿತಾ ರಹಃ ॥

(ಉತ್ತರದಿಂದೇನು? ಪಂಚಬಾಣನ ಬೆಂಕಿಯೆದುರಿಗೆ ನನ್ನನ್ನು ನಾನೇ ನಿನ್ನ ಸಖಿಗೆ ತೆತ್ತಿರುವೆ. ಅವಳ ಸ್ವಾಮಿಯಲ್ಲ ನಾನು, ಗುಪ್ತ ಸೇವಕ.) ಆದ್ದರಿಂದ, "ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ತಾನು ಸಿದ್ಧನೆಂದು ರಾಜ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮದುವೆಗೆ ಅಗ್ನಿ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಅಗತ್ಯವಾದರೆ ಅದೂ ಕೂಡ ಪ್ರೇಮದ ಅಭಿಮಾನದೇವತೆಯ ದ್ವಾರ ಇಲ್ಲಿ ಇದೆ. 'ಅವನೆದುರಿನಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಚಿರಸೇವೆಗೈಯುವುದಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ'."[71] "ತನ್ನ ರಾಣಿಯರಲ್ಲಿ ಅವಳೊಬ್ಬಳಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಅವರೀರ್ವರ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅವಳೊಡನೆ ಯಾವುದೋ ಅಕ್ರಮ ಸಂಗಕ್ಕೆ ಅವನು ಎಳಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಏನೊಂದೂ ಇಲ್ಲ."[72] ಪ್ರಣಯಿಗಳು ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಆಣೆಯಿತ್ತು ಅನ್ಯೋನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬುಡಭದ್ರಪಡಿಸಲೋಸುಗ ಸಮುದ್ರಗೃಹದ ಸಂಧಿಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಂದು, ದೃಶ್ಯ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗಾಗಲಿ ಚಿತ್ತ

ಕ್ಕಾಗಲಿ ನೋವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಮೊದಲೇ ಅದನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ನಯನೀತಿಯ ಕಡೆಗೂ ಸಂವಿಧಾನ ಚಾತುರ್ಯದ ಕಡೆಗೂ ಯಾರೂ ಲಕ್ಷ್ಯವಿತ್ತಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಬೆದರಿಕೆಯಿಂದ ಇರಾವತಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸುತ್ತಾಳೆ: "ಕಿಂ ನು ದರ್ದುರಾ ವ್ಯಾಹರನ್ತೀತಿ ದೇವಃ ಪೃಥಿವೀಂ ವಿಸ್ಮರತಿ।" ಇಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆ ಮಾಳವಿಕೆ–ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ, ದೇವೇಂದ್ರ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪೃಥಿವಿ ಇರಾವತಿ ಎಂದು ಒಂದರ್ಥ. ಅದೇ ಸಾಧುವಾದುದು. ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಕಪ್ಪೆಯನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಪೃಥಿವಿಯನ್ನಾಗಿಯೂ ಭಾವಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಮತ. ಅಂಥ ಕೆಚ್ಚು ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಗೆ ಬಂದೀತೆ? ಹಿಂದೆ ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಅದೃಶ್ಯಳಾದ ಊಳಿಗಗಿತ್ತಿಗೆ – ಈಗತಾನೆ ಬಂಧನದಿಂದ ವಿಮುಕ್ತಳಾಗಿರುವ ಊಳಿಗ ಗಿತ್ತಿಗೆ – ಈಗ ಇರುವುದೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿನಡೆದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವ ಆಸೆಯೊಂದೇ. ಆಕಸ್ಮಿಕ ಭೀತಿ ತಟ್ಟಿದೆ ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಗೆ; ಧಾರಿಣಿ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ಯೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಧಾರಿಣಿಯ ಆಗ್ರಹ ಮರುಕೊಳಿಸುವ ಭೀತಿ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಅವಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ತರುವವರಾರು? ತನ್ನ ಪದ್ಧತಿಗನುಸಾರ ವಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಇನ್ನೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತಾನೆ ಇಲ್ಲಿ. ಐದು ದಿನಸದ ಅವಧಿಗೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಪುಷ್ಪಶ್ರೀಯಿಂದ ಭೂಷಿತವಾಗಿದೆ ಸ್ವರ್ಣಾಶೋಕ! ಮಾಳ ವಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಪೂರ್ತಿ ನಿರಾಶಾಜನಕವಲ್ಲ.

೫) ನಾಟಕದ ಕಡೆಯಂಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಆಗುವುದು ನ್ಯಾಯ. ಆದರೂ ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ಒಂದು ಬಿಡಿ ವಿವರಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಿತ್ತಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವಿಚಾರಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಅ) ಪ್ರಥಮಾಂಕದಲ್ಲಿ ವಿದರ್ಭರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ದಂಡೆತ್ತಿಹೋಗುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆ ನಿರೂಪಿತವಾಯ್ತು ಅಲ್ಲವೆ? ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಶದ ವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅಂತಃಪುರದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ವೀರಸೇನನಿಂದ ವಿದರ್ಭ ಭೂಪಾಲನ ದರ್ಪ ಹರಣ; ಮಾಧವಸೇನನ ಬಿಡುಗಡೆ; ವಿದರ್ಭವನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡಿ ಮಾಧವಸೇನ ಯಜ್ಞಸೇನರಿಗೆ ಹಂಚುವಿಕೆ; ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣ. ಸೇನಾಪತಿ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರ ನಿಂದ ಬರುವ ಕಾಗದ; ಅಶ್ವಮೇಧದ ಕುದುರೆ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಸಮಾಚಾರ; ಯವನರೊಡನಾದ ಸಂಗರದಲ್ಲಿ ವಸುಮಿತ್ರಾದಿಗಳು ಗೆದ್ದಿರುವ ವೃತ್ತಾಂತ — ಇವು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕರಣ. ಮೊದಲನೆಯದರ ಫಲವಾಗಿ ಅಗ್ನಿ ಮಿತ್ರನ ತೇಜಸ್ಸು ಕೃಪೆ ಔದಾರ್ಯಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರಿಬಂದು, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಉತ್ಸವ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ನಲ್ಮೆಗೆ ಉತ್ತೇಜನವೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯೂ ದೊರಕು ತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದರ ಫಲವಾಗಿ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಅಪರಿಮಿತ ಸಂತೋಷ, ಹಾಗೂ ಅವಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪ್ರಸನ್ನತೆ ಪುಟವಿಟ್ಟ ಚಿನ್ನದಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಅವಳಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ದಯೆ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶ್ವಾಸ, ವೆಗ್ಗಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಇತಿವೃತ್ತಕ್ಕೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಬೆಸೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣವೂ ಇದೆ; ಖಚಿತವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಕವೆಂದು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮಾಳವಿಕೆ ಮಾಧವಸೇನನ ತಂಗಿ, "ರಾಜದಾರಿಕೆ", ಎಂಬ ರಹಸ್ಯವೂ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮಂತ್ರಿಯಾದ ಸುಮತಿಯ ತಂಗಿ ಕೌಶಿಕಿಯೆಂಬ ರಹಸ್ಯವೂ ಬಯಲಾಗುತ್ತವೆ ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಿಕೆ ರಜನಿಕೆಯರ ಮೂಲಕ. ಕೌಶಿಕಿಯಿಂದ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಟ್ಟು: ಮಾಳವಿಕೆ ಒಂದು ಸಂವತ್ಸರ "ಪ್ರೇಷ್ಯಭಾವ"ವನ್ನು ಕಳೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಸಿದ್ಧಾದೇಶದಂತೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಧಾರಿಣೀದೇವಿಯ "ಪಾದಶುಶ್ರೂಷೆ" ಸಿಕ್ಕಿದುದು ಅವಳ ಸುಯೋಗ. ಮರುಕಶೀಲಳೂ ದೊಡ್ಡಮನಸ್ಸಿನವಳೂ ವಿನಯವತಿಯೂ ಸರಳ ಜಾಯಮಾನದವಳೂ ಆದ ದೇವಿಗೆ ತುಂಬ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ: "ಚಂದನಂ ಖಲು ಮಯಾ ಪಾದುಕಾ ಪರಿಭೋಗೇಣ ದೂಷಿತಮ್ ।" (ಶ್ರೀಗಂಧವನ್ನು ಪಾದುಕೆಗೆ ಬಳಸಿ ಕೀಳುಗೈದೆ). ಅಶೋಕತರು ಹೂ ಬಿಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ಈಗಾಗಲೇ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಮಾಳವಿಕೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೃದುವಾಗಿದೆ; ವೀರಸೇನನ ವಿಜಯ ತನಯನ ಕೀರ್ತಿಗಳಿಂದ ಮೃದುತ್ವ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ; ಮಾಳವಿಕೆಯ ಅಭೀಷ್ಟವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ವಚನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ; ಏನನ್ನು ತಾನೇ ಅವಳಿಗೆ ಈಗ ಈಯಲೊಪ್ಪಳು? ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆಯರ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸ ಮುಕ್ತಾಯ.

ಆ) ಐದನೇ ಅಂಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸೋಜಿಗ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಸಾಲಿಡುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಚ್ಚರಿ ಅಧಿಕ ಅಚ್ಚರಿ ಬೆರಗು ನಿಬ್ಬೆರಗುಗಳನ್ನು ಉಂಡು ಉಂಡು ಕಟರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ನಮಗೆ. ಧಾರಿಣಿಗೆ ವಸುಮಿತ್ರನೆಂಬ ಕುಮಾರವೀರನಿರುವ ಶುಭ ಸಂಗತಿ; ಅಜ್ಜ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಯಜ್ಞಾಶ್ವದ ಸಂರಕ್ಷಕ ಸೇನೆಯೊಡನೆ ಕಳಿಸಿರುವ ವಿಚಾರ; ಕಂದನ ಆಯುಷ್ಯವರ್ಧನೆಗೆ "ಅಷ್ಟಾದಶ ಸುವರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣಾಂ ದಕ್ಷಿಣೆ"ಯನ್ನು ದೇವಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಈಯುವ ನಿತ್ಯದಾನ; "ಶಿಲ್ಪದಾರಿಕೆ"ಯರ ಆಗಮನ; ಅವರಿಂದ ಮಾಳವಿಕೆ ಯಾರೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವ ವಿಚಿತ್ರ; ಕೌಶಿಕಿಯ ವಿರಕ್ತಿಯ ಆಖ್ಯಾನ; ಸಿದ್ಧಪುರುಷನ ಕಣಿ; ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ರಾಜಸೂಯ — ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಮಾನುಷಾತೀತವಾದ ಅತಿಮಾನುಷವಾದ ಅದ್ಭುತವಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಯ್ತೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಚಕಿತರಾಗಿ ಕಣ್ಣನ್ನರಳಿಸಿ 'ಆ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಕೊಂಚ ಆಲೋಚಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ 'ಅದು ಹಾಗಾಗತಕ್ಕದ್ದೆ' ಎನ್ನುತ್ತ ನೆಮ್ಮದಿಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿ ತೋರಿಬರುವಂತೆ ನಿಯೋಜಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ ಮತಿವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ. ನಾಟಕೀಯ ಆಶ್ಚರ್ಯ (dramatic surprise) ಕ್ಕೂ ಲೋಕಾತೀತ ಅದ್ಭುತ (supernatural wonder) ಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮನವರಿಕೆ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನೂ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಐದನೇ ಅಂಕದ ನಾರದನನ್ನೂ ತೂಲನಮಾಡಿ.

ಇ) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಈ ಅಂಕದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ. ಸುಪ್ರೀತಳಾದ ಧಾರಿಣಿ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಅಕ್ಕನೋ ಎಂಬಂತೆ ಅಕ್ಕರೆಯನ್ನು ಬೀರಿ, ಭಟ್ಟನಿಯ ಪದವಿಯನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ ಅವಳಿಗೆ. ಈರ್ಷ್ಯೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಸುಮುಖಿಯಾಗೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ ಇರಾವತಿಯನ್ನು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಹಾಗೆ ಎಸಗುತ್ತಾಳೆ ಆಕೆ; ತನಗಾಗಿರುವ ಅನಾದರವನ್ನೂ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅವಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ವಿದೂಷಕನ ತಂತ್ರಜಾಲ, ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ದ್ವಿಮುಖವರ್ತನೆ, ಧ್ರುವಸಿದ್ಧಿ ಜಯಸೇನೆಯರ ವಿಶ್ವಾಸಘಾತ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕ್ಷಮೆ ದೊರೆತು, ಗೆಲವು ನಲಿವಿನಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಂಗಳಾಂತ್ಯ.

ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ ಕೆಲವರಿಗೆ. "ತನ್ನ ಗಂಡನಿಗೆ ತನಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಾದರಿ ಅವಳು"; "ಹೆಂಡತಿ ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವವರೆಗೂ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ಮಾದರಿ ಗಂಡನಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ." "ಆವೇಗಪರಳಾದ ಇರಾವತಿ ಕೂಡ ತನಗಾಗುವ ವಿಧಿಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ; ತನ್ನ ನೆಚ್ಚಿಕೆಗೇಡಿ ಗಂಡನಿಗೆ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯ ಸೇವಕಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಭರವಸೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ." "ತನ್ನ ಗತಿ ಏನಾಗುವುದೋ ಎಂದು ಮೌನದಲ್ಲಿ ಕಾಯುವ ಮಾಳವಿಕೆಯೂ, ಒಬ್ಬ ಮಾದರಿ ಮದವಣಗಿತ್ತಿ." "ವಿದೂಷಕನೂ ಒಬ್ಬ ಮಾದರಿ ಮಿತ್ರ."[73] ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಹಾಸಗೈಯುವ ಪಂಡಿತವರ್ಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಅರ್ವಾಚೀನ ಯೂರೋಪಿನ ಹರ್ಷನಾಟಕ (comedy) ಗಳಿಗೆ ಇದೇ ತೆರದ ಸಮಾಪ್ತಿ ಒದಗುವುದನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ಮರೆತನೋ ಕಾಣೆ! ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ತೃಪ್ತನಾಗದೆ ಈ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನೂ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆತ: "ಪಾತ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇಂಥ ಪರ್ಯವಸಾನವನ್ನು ನಾವು ಇವೊತ್ತು ಪೂರ್ತಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಅನುಭವಿಸಲಾರೆವು; ರಾಜನ ಮತ್ತು ಇತರರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಯಥಾರ್ಥತೆಗೆ ವಿಧೇಯನಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[74] ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮಾಳವಿಕೆ ಒಬ್ಬ ಗುಲಾಮಿಯೆಂಬ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಕುಲೀನ ಭೂಪಾಲನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗುಲಾಮ ಬಾಲಕಿ ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುವುದು, ಮಹಾರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಜನಿಸುವ ರೋಷ, ಅದರಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಘರ್ಷಣೆ, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುವ ಆನಾಹುತ — ಈ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಕ್ರಾಂತಿ ಕವಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ಡಾ. ರೂಬನ್ನನ ಇಷ್ಟ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವೇನೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ತಾಪವೆಲ್ಲವೂ ಉಡುಗಿ — ಇರಾವತಿಯ ಉಪೇಕ್ಷೆ

ಯೊಂದರ ವಿನಾ — ಸಮಾಧಾನ ಉಂಟಾಗುವುದು ಯಥಾರ್ಥತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಿರಾಧಾರವೆಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕು.

ಈ) ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರ ಕುಶಲಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ: "ತದಿದಾನೀಮಕಾಲಹೀನಂ ವಿಗತರೋಷಚೇತಸಾ ಭವತಾ ವಧೂಜನೇನ ಸಹ ಯಜ್ಞಸೇವನಾಯಾಗಾನ್ತವ್ಯಮಿತಿ।" (ಆದ್ದರಿಂದ ನೀನು ವಿಳಂಬಗೈಯದೆ ಕೋಪವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ವಧೂಜನ ಸಮೇತನಾಗಿ ಯಾಗಾನ್ತದ ಸೇವೆಗೆ ಬರತಕ್ಕದ್ದು.) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ 'ರೋಷ'ವಿದೆ? ಯಾರ ಮೇಲೆ? ನಿಮಿತ್ತವಾವುದು? ಇದೊಂದು ತೊಡಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ತಂದೆಯ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟು ಉಂಟಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅನೇಕರ ಭಾವನೆ. "ಅದೇತಕ್ಕೆ ಆಯ್ತೊ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದು ಸುಳಿವೂ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ."[75] ವಿದ್ವಾಂಸರ ಊಹೆಗಳು ಹಲವಿವೆ. i) ರಾಜಸೂಯದ ತೇಜಿಯ ಸಂರಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡದೆ ತನೂಭವನನ್ನು ಆರಿಸಿದುದರಿಂದ ಜನಕನ ಮೇಲೆ ಕೋಪ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೊ. ಅಯ್ಯರ್ ನುಡಿಯುವಂತೆ, "ಕ್ಷತ್ರಿಯ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಗೆ ಆ ದಿವಸಗಳಲ್ಲಾದರೂ, ಅಂಥ ನೇಮಕದಿಂದ ಉತ್ಕರ್ಷವೇ ಹೊರತು ಉತ್ತಾಪವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ."[76] ii) "ಬೌದ್ಧಮತವನ್ನು ಇಂಡಿಯದಿಂದ ಬೇರು ಸಹಿತ ಕಿತ್ತುಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ಪ್ರಯತ್ನ; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗಾದರೋ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಸೌಹಾರ್ದವಿತ್ತು."[77] ಮತಧರ್ಮಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪಿತನಿಗೂ ಸುತನಿಗೂ ತೀವ್ರ ವಿರೋಧವಿತ್ತೆಂದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಲವು ಬುದ್ಧ ವಿಹಾರಗಳನ್ನು ನೆಲಸಮಗೈದು ನೂರಾರು ಬೌದ್ಧ ಯತಿಗಳನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದ ಪುಷ್ಯಮಿತ್ರ* ನಿಗೆ "ಮುನಿಹನ್ತ"ನೆಂಬ ಬಿರುದು ಬಂದಿದ್ದಿತಂತೆ! ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸ್ವಭಾವ ಬೇರೆ; ಬೌದ್ಧ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಗೆ ಗೌರವವನ್ನಿತ್ತು ಸತ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ? ಕಾಷಾಯವನ್ನು ಧರಿಸುವ ಸಂಕಲ್ಪ ತನಗೆಂತು ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಅವಳು ವಿವರಿಸುವಾಗ, "ಸಜ್ಜನಸ್ಯ ಏಷ ಪನ್ಥಾ" ಎಂದು ಹೇಳಿ, ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವನು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ವೈಮನಸ್ಯಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ರೂಪಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ತಂದಿಟ್ಟ ಮಹಾಕವಿ? iii) iv) "ತಂದೆಯ ಮೇಲೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಮಹದಾಗ್ರಹ ಉಂಟಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ; ಆತ ತನ್ನ ಅನುಜ್ಞೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಗನನ್ನು ಗಂಡಾಂತರದ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ನೇಮಿಸಿ ಅವನ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಅಪಾಯ ತಂದುದು! ಅಥವಾ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಯವನರು ಅತಿ ಧೈರ್ಯಗೊಂಡು ಅವನಿಗೆ ಅವಮರ್ಯಾದೆ ಮಾಡಿದುದು."[78]

---

*'ಶುಂಗ' ಅಥವಾ 'ಮಿತ್ರ' ವಂಶವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಸೇನಾಪತಿಯ ಹೆಸರು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ 'ಪುಷ್ಯಮಿತ್ರ', ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರ'.

ಯವನರೊಡನೆ ಆದ ಕಾಳಗ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ಕಾಗದದಿಂದ ಅಲ್ಲವೆ? ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕಂಡು ಹೆದರುವ ಹೇಡಿತನವಿಲ್ಲ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲಿ; ಮಗನಿಗೆ ಪರಾಕ್ರಮ ಪ್ರಕಾಶನದ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಅವನಿಗೆ ಉಲ್ಲಾಸವೆ. ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವನು ಯಜ್ಞಸೇನಾದಿಗಳನ್ನು ಬಂಧನದಿಂದ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಸಂತೋಷ ಹೆಚ್ಚಿ. v) ವಸುಮಿತ್ರನನ್ನು ಅಂಶುಮಂತನೆಂದು ಹೊಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೂ ಅಸಮಂಜನಿಗೂ ಸಾದೃಶ್ಯ ಸೂಚಿತವಾಯ್ತಲ್ಲವೆ? ಆದ್ದರಿಂದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಕೋಪ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೊಬ್ಬ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ. ಡಾ. ರೂಬನ್ನದೂ ಅದೇ ಯೋಜನೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ: "ಪುಷ್ಯಮಿತ್ರನ ಆಚರಣೆಗೆ ಕಾರಣ ಸುವ್ಯಕ್ತ: ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಹೆಂಡಂದಿರೊಂದಿಗೆ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಾಟ ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಸಂಗ್ರಾಮ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅಸಮಂಜನನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿದೆ."[79] ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತಾರ್ಕಿಕ. ಶಿಶು ಹಿಂಸಕನಾದ ಹುಚ್ಚ ಅಸಮಂಜನೆಲ್ಲಿ, ಲಲಿತಕಲೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಹೃದಯದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೆಲ್ಲಿ? ವಿದಿಶೆಯ ಅಧಿಪತಿಯಾಗಿ ವಿದರ್ಭರಾಜನನ್ನು ಸದೆಬಡಿದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ಅಸಮಂಜನೆಂದು ಕರೆದು ಹೀಯಾಳಿಸಿ, ತಕ್ಷಣವೇ ಸಿಟ್ಟಾಗಬೇಡ ಎನ್ನುವ ದುರ್ವರ್ತನೆ ಪುಷ್ಯಮಿತ್ರನಿಗೆ ತರವೆ? ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಮೇಲೆ ಕೊಳೆಯನ್ನು ಯಾರು ಎರಚಿದರೂ ಅದು ಅಯುಕ್ತ. vi) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲೇಬೇಕಾದರೆ, ವಿದರ್ಭದ ಮೇಲೆ ಒದಗಿರುವ ವಿರೋಧ ಸಾಲದೆ? vii) ಊಹೆಯಂತೆ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೋಪ ತಾಪವೇನೂ ಇಲ್ಲ ನಿಜವಾಗಿ. "ವಿಗತರೋಷ ಚೇತಸಾ" ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲು ಮೇಲಣ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಾಜಸೂಯ ಯಾಗಕ್ಕೆ ದಂಡೋಪಾಯದ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದದ್ದು ತುರಗ ಪರ್ಯಟನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ; ಅದೀಗ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆ. ಉಳಿದಿರುವುದು ಕೇವಲ ಸಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಯಾಗಸಮಾಪ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರೆಲ್ಲರೂ ಶಾಂತಚಿತ್ತರಾಗಿರಬೇಕು. ಆ ಮಾತನ್ನು ಸೇನಾಪತಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಒಕ್ಕಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲಿ 'ರೋಷವಿದೆ' ಯೆಂದು ಆಪಾದನೆ ಹೊರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಉ) "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳಿವೆ:

"ಕಿಮತಃ ಪರಂ ಪ್ರಿಯಮಸ್ತಿ। ತಥಾಪೀದಮಸ್ತು।

ತ್ವಂ ಮೇ ಪ್ರಸಾದಸುಮುಖೀ ಭವ ಚಣ್ಡಿ ನಿತ್ಯ
ಮೇತಾವದೇವ ಮೃಗಯೇ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷಹೇತೋಃ।
ಆಶಾಸ್ಯಮಾತಿ ವಿಗಮಪ್ರಭೃತಿ ಪ್ರಜಾನಾಂ
ಸಂಪತ್ಸ್ಯತೇನ ಖಲು ಗೋಪ್ತರಿನಾಗ್ನಿಮಿತ್ರೇ॥" (V – ೨೦)

(ಆಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಮತ್ತೇನಿದೆ? ಆದರೂ ಇದಿಷ್ಟು ನಡೆಯಲಿ.

ಓ ಕೋಪಿಷ್ಠೆ, ಪ್ರಸನ್ನಳಾದ ನಿನ್ನ ನಗುಮುಖ ಸದಾ ಇರಲಿ ನನ್ನ ಮೇಲೆ; ನಿನ್ನ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷದವರಿಗೂ ನಾನು ಬೇಡುವುದು ಅಷ್ಟೆ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪಾಲಕನಾಗಿರುವಾಗ, ಈತಿಬಾಧೆ ಹೋಗಲೆಂದು ಪ್ರಜೆಗಳು ಮೊರೆಯಿಡಬೇಕಾದ್ದೇ ಇಲ್ಲ.) ಜಿಗುಟು ಒಗಟೆಯಾಗಿದೆ ಈ ವಸನ್ತತಿಲಕ. i) ತನ್ನ ರೂಪಕದ ಸಮಾರೋಪದಲ್ಲಿ ಭರತವಾಕ್ಯವನ್ನಿಡುವುದೂ ಅದನ್ನು ನಾಯಕನಿಂದ ಆಡಿಸುವುದೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಾಡಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಗದ್ಯವಚನ ನೇರವಾದ ನುಡಿ; ಅದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಬರಿ ಪೀಠಿಕೆ. ಪದ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ಹಿಸ್ಸೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಒಂದು ಎರಡನೇ ಸಾಲು ಅರಸನ ಉಕ್ತಿಯೆಂದೂ ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಸಾಲು ಬೇರೊಬ್ಬನದೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಳಿದಾಸ ಅಂಥ ವಿಲಕ್ಷಣಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದೇತಕ್ಕೆ? ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ದೊರೆಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ, "ಅವನು ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆಯ ಜಂಭಗಾರ ಪುರುಷನೆಂಬ ಬೋಧೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನನ್ನು ಆ ಪರಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ವರ್ಣಿಸಿರಲಾರ ಕಾಳಿದಾಸ."[80] ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಾಯ್ತೆ? ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಧೀರ ಲಲಿತ, ಸರಸ ಜಾಯಮಾನದವನು, ವಿನೋದಶೀಲ; "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ವೊಂದು ಹಗುರ–ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಹೀಗೇಕೆ ಬಿನ್ನವಿಸಬಾರದು ಅದರ ನಾಯಕ? 'ನನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಕಷ್ಟವೂ ನಷ್ಟವೂ ಇಲ್ಲ; ಅವರಿಗೊಸ್ಕರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಪರವಾಗಿ, ನಿನ್ನ ಸವತಿಯರ ಪರವಾಗಿ, ಮಾಡಬೇಕಾದ ಬೇಡಿಕೆಯಿದೆ: ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ನಿನ್ನ ಹಸನ್ಮುಖವಿರಲಿ, ದೇವಿ!' "ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ" (romantic comedy) ಯಾದ "ಮಾಲವಿಕಾ"ಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅರ್ಧ ಹಾಸ್ಯ ಅರ್ಧ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯ ಭಾಷಣ ಅನುರೂಪ. ಧಾರಿಣೀದೇವಿ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದರಲ್ಲಿ ಏನೂ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ii) ಅಗ್ರಮಹಿಷಿಗೆ ಆರಾಧನೆಗೆ ಸಮನಾದ ಹೆಗ್ಗ್ಗೌರವವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವುದು ಸರಿಯೆ? ಅದೇನೂ ವಿಕಾರವಲ್ಲ, ಅಸಂಭವವಲ್ಲ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸ್ವಭಾವ ಚರ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ. ಇರಾವತಿಯ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಧೀರಲಲಿತ, ಮಾಳವಿಕೆಯ ಚರಣ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಬಯಸುವಾತ, ತನ್ನ ಪಟ್ಟದರಸಿಗೆ, ಮಹಾನುಭಾವೆ ಧಾರಿಣೀದೇವಿಗೆ, ಭಯಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತ. ಅದನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲವರು. "ಜ್ಞಾನಿ ಮಾರೀಚ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನೂ ಜ್ಞಾನಿ ನಾರದ ಪುರೂರವನನ್ನೂ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ, ತಾವು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕಾದದ್ದು ಇನ್ನೇನಾದರೂ ಇದೆಯೇ ಎಂದು. ದೈವಿಕಾನುಗ್ರಹವನ್ನು ಈಯುವ ಆ ಇಬ್ಬರು ಪುರಾಣಪುರುಷರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಣಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಅವಳ ಪದವಿಯನ್ನು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಎತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ."[81] iii) ಇದರೊಡನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಇಷ್ಟದೇವತೆಯ ಮುಂದೆ ಕೇಳಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಇಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು

ಕೆಲವರ ಊಹೆ. ಕಾಳಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಾದ ಮಗ; ಅವಳ ಕೃಪೆಯಿಂದ ರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಕೃತಕೃತ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಂದನೆಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿ, ಮುಂದೆಯೂ ಅವಳ ಆಶೀರ್ವಾದ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಮೊರೆಯಂತೆ. "ಎರಡನೇ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ 'ಪ್ರತಿಪಕ್ಷ'ವೆಂಬ ಪದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು."[೬೨] ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಅನುಕಾರ್ಯರ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಹೊರತು ರೂಪಕ ಕರ್ತೃವಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನಂಥ ಕವಿ ರಚಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ವಾಗೀಶ್ವರಿಗೆ ಆಗುವ ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ.

೫. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಿಧಾನ

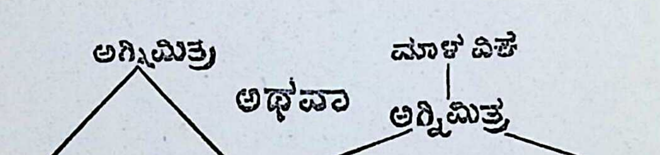
"ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ಸಾರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಟೀಕೆ ಕೆಲವರಿಂದಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಬಹುದಾದ ಭಾವನೆಯ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸೋಗು ಹೀಗಿದೆ. ಅ) ಬಾಲಕಿಯೊಬ್ಬಳ ಮೇಲೆ ವಯಸ್ಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಹುಟ್ಟುವ ವ್ಯಾಮೋಹ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ; ಅದೇ ನಾಟಕದ ಸಾರವಾಗಿರುವಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಬಂದೀತು ಘನತೆ? ನಿಜತ್ವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ವರ್ಣನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಆ) ಅದರಲ್ಲಿ "ಇತಿವೃತ್ತದ ಹೊಸತನವಾಗಲಿ ಆವೇಶದ ಆಳವಾಗಲಿ ಕಾಣಿಸದು. ಅದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಒಳಸಂಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲಲಿತವಾದ ನಾಜೂಕುಳ್ಳ ನಾಟಕ."[೬೩] ಅಂತಃಪುರದ ಪ್ರೀತಿ ಪಿತೂರಿಯಾದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅದು ಕಳಪೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಯ್ತೆ? ಗಂಭೀರ ಸಂಗತಿಗಳು ಅದರೊಡನೆ ಮಿಳಿತವಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವೆ? ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆ ಗಾಢಭಾವಗಳ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುವುದು ಕೇವಲ ವಿಷಯದಿಂದಲ್ಲ. ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ, ರಚನೆಯ ವಿಲಾಸದಿಂದ, "ಮಾಲವಿಕಾ" ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣರೂಪಕ; ಅದರ ಕಲೆಯ ಬಲೆ ಆಗಿರುವುದು ಜೇಡದ ನೂಲಿನಿಂದಲ್ಲ, ಹಸಿ ಹತ್ತಿಯ ದಾರದಿಂದಲ್ಲ, ರೇಸಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಸೆದು ತಯಾರಿಸಿರುವ ಹುರಿಗಳಿಂದ. ಇ) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆಯರ ಒಲವು ಬಹು ಪ್ರಚುರವಾದ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ; ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಅಡ್ಡಿಯೇ ಹೊರತು ಸಹಾಯವಿಲ್ಲ. "ಈ ನಾಟಕದ ರೂಪು ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶೇಷ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ. ಅಸಂಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ಕಥೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ ನಮಗೆ."[೬೪] "ರತ್ನಾವಳಿ" "ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕೆ" ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ತರುವಾಯ ಬರೆದವು; ಅವನಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಭಾಸನ "ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ"ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದಂಥ ಮತ್ತಾವ ನಾಟಕವಿದ್ದಿತೋ ತಿಳಿಯದು. ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳಿರಲಿ, "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಅನೂನ ಲಾವಣ್ಯಕ್ಕೆ ಕುಂದೇನು? ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ಆ ಎರಡು ರೂಪಕಗಳಿಂದಲೂ ತೊಟ್ಟಿಕ್ಕುತ್ತದೆ ಕೃತಕತೆ; "ಮಾಲವಿಕಾ"ಕ್ಕೆ ಇರುವುದೆಲ್ಲ ಸಹಜತೆಯ ವರ್ಚಸ್ಸು. ಈ) ನಾಟಕದ ಅನುಕಾರ್ಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ತೋರಿಬಂದು ಅದರ ಪ್ರಭಾವ

ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬಡಿಯಬಹುದು. "ಕಥೆ ನಡೆಯುವುದು ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರ; (ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ಯಜ್ಞಶಾಲೆಯೂ ವಸುಮಿತ್ರ ಯವನರ ರಣರಂಗವೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಹುದೂರ) ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ತ್ರೀ ಮಲೆಯಾಳ...."[೮] ಈ ಶಬ್ದದಿಂದ ಒಂದು ವಿಪರೀತಾರ್ಥ ಹೊರಟರೂ ಹೊರಡಬಹುದು: ಹೆಂಗಸರ ಆಡಳಿತ ಅತ್ಯಧಿಕ, ಗಂಡಸರ ಚಟುವಟಿಕೆ ಅತಿ ಕಡಮೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಊನ! ಪಾತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೊಂದು ಜನ ಪುರುಷರು, ಹದಿಮೂರು ಜನ ಸ್ತ್ರೀಯರು. ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ನೂಕುವ ಕಾರ್ಯಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೂಗಿದರೆ ರಾಜ ವಿದೂಷಕ ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರು ಮಾತ್ರ ಓಗೊಟ್ಟಾರು. ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ಮೂವರನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು: ಗಣದಾಸ ಕೊಂಚ ಸತ್ವಯುತ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಗೂ ಸಂಕಲ್ಪಬಲವಿದೆ; ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ಕ್ರಿಯಾತತ್ಪರತೆ ಗಮನಾರ್ಹ. ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪುರುಷರೆದುರಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಕಕ್ಷಿ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ; ಹಾಗೂ ಇಬ್ಬರು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪುರುಷರ ಪಕ್ಷಕ್ಕೇ ಸೇರಿದವರು. ಹೀಗೆ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಕಲನದ ರೀತ್ಯಾ ನೋಡಿದರೆ "ಸ್ತ್ರೀಮಲೆಯಾಳ"ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಪುರುಷ ರಹಿತವಾಗಿಲ್ಲ ನಾಟಕ. ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರಿಗೆ ಸುಪ್ರೌಢ ದರ್ಪ ಬಲವತ್ತರವಾಗಿದ್ದರೂ ಮೂಲೆಮೂಲೆಯನ್ನು ಅವರ ಹೆದರಿಕೆ ಆವರಿಸಿದ್ದರೂ ಆರ್ಯ ಗೌತಮನ ಕರ್ಮಸುಕೌಶಲದ ಮುಂದೆ ಅವರ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ ಕಳೆಗುಂದುತ್ತದೆ. ರಾಜ—ಸ್ನೇಹಿತನ ಅಭೀಷ್ಟಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಶ್ರಮಗೈಯುವ ಅವನ ಗೆಯ್ಮೆ ಕುತಂತ್ರವಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖವುಳ್ಳದ್ದು, ಹೆಚ್ಚು ಬಲಿಷ್ಠವಾದದ್ದು. ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಜಯಸೇನೆ ಧ್ರುವಸಿದ್ಧಿಯೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಪುಸಲಾಯಿಸಿ ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ದೊಡ್ಡ ದಂಡಾಧೀಶನಾಗುತ್ತಾನೆ; ರಾಣಿಯ ಕೈಯಿಂದ ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಕ್ಷಣಕಾಲ. ಅವನ ಅದೃಷ್ಟದ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಪಿಂಗಳವಾನರವೂ ಅವನ ಪಕ್ಷದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಚುರುಕಿನ ಓಡಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾರ್ಯಕಾರಿಯಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ಷಿಪ್ರತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಚೂಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಿಳಾಗಡಣಕ್ಕಿಂತ, ದೇವಿ ಇರಾವತಿಯರಿಗಿಂತ, ಅವನು ಬಹಳ ಮುಂದೆ. ರಾಜನ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ದೇವಿ ಇರಾವತಿಯರ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಗುಣದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ರೂಪಾಂತರ. ಅವನ ಕರ್ಮ ಹರಿದುಹೋಗುವ ಹೊಳೆಯಂತೆ; ಇವರ ಕರ್ಮ ಹೊಳೆಯನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಎಬ್ಬಿಸುವ ಮಣ್ಣಿನ ಕಟ್ಟೆಯಂತೆ. ಪ್ರವಾಹದ ಚಲಶಕ್ತಿಗೆ ನಿರ್ಬಲ ನಿರೋಧದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಆತಂಕ ಅಷ್ಟೆ.

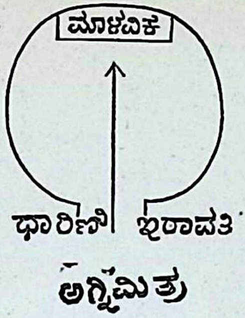
"ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದ" ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ, ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ, ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಕೀರ್ತಿ ತರತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ. ಒಂಬತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ತುಂಬ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಒಂಬತ್ತು ಕಾಲಿನ ಜಡೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದು ಏಕ ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. "ಈ ನಾಟಕವು ಎರಡು ಕಥೆಗಳನ್ನು

ಹೆಣೆದು ಮಾಡಿದುದಾಗಿದೆ — ಒಂದು ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯ ಕಥೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆಯ ಕಥೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ.''[೮೬] ಒಂದು ಸಂಕೋಚ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕ ಎರಡು ಕಥೆಗಳ — ಅಥವಾ ಎರಡು ಕಡೆಗಳ — ಜೋಡಿ; ದಿಟವಾಗಿ ಅದು ನಾನಾ ಕಥೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ವಿದ್ಯಾಸ್ಪರ್ಧೆ; ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಹಗರಣ; ನಾಗಮುದ್ರಿಕೆಯ ಪ್ರಭಾವ; ದೋಹದ ಕ್ರಿಯೆ; ಕುಮಾರನ ವಿಜಯ; ಸಾವುನೋವಿನಿಂದ ಸಂತಪ್ತಳಾದವಳ ವೈರಾಗ್ಯದ ವೃತ್ತಾಂತ; ಪತ್ನಿಯ ಅಸೂಯೆ; ಮಗುವಿನ ಚೇಷ್ಟೆ; ಒಂದು ದೇಶದ ರಾಜಕುವರಿ ಕೆಲಕಾಲ ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶದ ರಾಣಿಯ ಜೀತದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಸಂಗ — ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ಒಂದು ಕಿರುನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಕಾಗುವ ದ್ರವ್ಯ. ನಾಟಕದ ಇತಿವೃತ್ತಕ್ಕೆ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ, ಕಲಾ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿದೆ. ಡಾ. ಕೀತನ ತೀರ್ಪು ಅವಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತ ಮನ್ನಣೆಯಲ್ಲ: ''ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೊಸೆದಿರುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಕೌಶಲ್ಯವಿದೆ.''[೮೭] ಕೊಂಚವೇಕೆ, ಪುಷ್ಕಳ ಕೌಶಲ್ಯವಿದೆ; ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದೆ. ಈ ವಾಕ್ಯ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲ: ''ನಾಟಕ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ರೂಪಕನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.''[೮೮]

ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮುಮ್ಮೂಲೆಯಾಕಾರವೆಂದು ಕೆಲವರ ಭಾವನೆ. 'ರಾಣಿ ಧಾರಿಣಿ ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾದ ಇರಾವತಿ ಇಬ್ಬರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತ್ರಿಕೋಣ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ.''[೮೯] ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿದೆ; ಸ್ಥೂಲವಾದ ರೂಪನಕ್ಷೆ ಯಾವುದು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ?



ನಾಯಕಿಯಾದ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಜಾಗವೆಲ್ಲಿ ? ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರು ಪರಸ್ಪರ ದ್ವೇಷಿಗಳೆ ? ''ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ''ದ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು.



ಗುಂಡುಕೋಟೆಯ ಉಪ್ಪರಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಜತನಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೂ ಅವಳಿಗೂ ಮಿಲನ ಆಗಬೇಕು. ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟದಾನೆಯಂತೆ ಕಾದಿದ್ದಾಳೆ ಧಾರಿಣಿ ; ಅದಕ್ಕೆ ಸೌಮ್ಯಪ್ರಕೃತಿಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಹಾಯ್ದು ಒಳಕ್ಕೆ ನುಸಿಯುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅತ್ತಕಡೆ ಹಸಿದ ಹೆಬ್ಬುಲಿಯಂತೆ ಕಾದಿದ್ದಾಳೆ ಇರಾವತಿ ; ಅದನ್ನು ವಂಚಿಸಿ ಒಳನುಗ್ಗುವ ಕೆಲಸ ಬಲುಕಷ್ಟ. ವಿದೂಷಕನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮೂರು ಬಾರಿ ಭೇಟಿ ಜರುಗ್ಗಿ, ಮೂರು ಬಾರಿಯೂ ಭಗ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಶೃಂಗಾರ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಕಾವಲುಗಾತಿ ಮನಕರಗಿ ದುರ್ಗದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆದು ಪ್ರಣಯಿಗಳಿಗೆ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರ ವೈಷಮ್ಯ ವೀಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಅನೇಕ ವಿದಗ್ಧರು. " ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಭಾವದ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ನಮೂನೆಗಳು, ಮಹಾ ಧಾರಾಳ ಮನೋಭಾವದ ಧಾರಿಣಿ ಮತ್ತು ಈರ್ಷ್ಯೆಯ ಇರಾವತಿ." [೨೦] ಮನಸ್ಸು ನಡೆವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆ ಬೇರೆ, ದಿಟ. ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅತಿ ಚತುರ ಯೋಜನೆಯಂತೆ ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಜೊತೆಗಾತಿಯರು ; ಇಬ್ಬರ ಧ್ಯೇಯವೂ ಒಂದೆ ; ಇಬ್ಬರಿಗೆ ಒದಗಿರುವ ನಿಪತ್ತೂ ಒಂದೆ ; ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕುದಿವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿರುವ " ಶತ್ರು " ಒಬ್ಬಳೇ. ನಾಟಕ ಷುರುವಾಗುವ ಮುನ್ನ ಅವರು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮೈತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದು ; ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯ (parallelism) ಹೆಚ್ಚು. i) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಮಮತೆಯ ಸ್ಥಿರತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅಪನಂಬಿಕೆ. ii) ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅವನಿಂದ ದೂರವಾಗಿಡಲು ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. iii) ಧಾರಿಣಿ ತನಗೆದಿರಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂದು ಊಹಿಸಿದ ಇರಾವತಿಗೆ ಅದೆಲ್ಲ ವಿದೂಷಕನ ತಂತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದಮೇಲೆ, ದೇವಿಯ ಕಡೆಯವಳೇ ಆಗುತ್ತಾಳೆ ಅವಳು. iv) ಸುದ್ದಿ ಸುಳುವನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಇರಾವತಿ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ; ಧಾರಿಣಿ ತಕ್ಷಣ ಸೂಕ್ತ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಅವಳಿಚ್ಛೆಯಂತೆ. v) ಒಂದು ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ

ಮಾಳವಿಕೆ — ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರರ ವಿರೋಧಿ ಧಾರಿಣಿ; ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಇರಾವತಿ. ಆಗ ಅವಳು ಧಾರಿಣಿಯ ಎರಡನೇ ಪ್ರಾಣ (alter ego) ವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಾಲು ಕುಂಟಾಗಿ ಧಾರಿಣಿ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ; ಆರೋಗ್ಯಕಾಯದ ಇರಾವತಿ ಪ್ರಮದವನ ದೋಲಾಗೃಹ ಸಮುದ್ರಗೃಹ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲು. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಮಕಟ್ಟು ಹೇಗೆ ಬುದ್ಧಿವಿವೇಚಿತವಾಗಿದೆ, ಸ್ವಭಾವ ಸಹಜವಾಗಿದೆ, ಮನವೊಪ್ಪಿಸುವಂತಿದೆ, ಯೋಚಿಸಿ. vi) ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಇರಾವತಿಯ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದೇ ಧಾರಿಣಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ವಿವಾಹ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಾಣಿಯರ ಮೇಲಾಟ ಸರಳವಲ್ಲ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರು ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವರ ಮನೋಧರ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅವರ ಮಡದಿತನದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದರಿಂದ — ಧಾರಿಣಿ ಮಕ್ಕಳ ತಾಯಿ, ಇರಾವತಿ ಅಲ್ಲ —, ಅವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಂತರವಿದೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ಸ್ಥಾನ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನ. ಅವಳನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಿ ವಿದೂಷಕ ಗಡಿಬಿಡಿ ಎಸಗಿದರೇನು, ನಯನುಡಿಯಿಂದ ರಾಜ ಅವಳಿಗೆ ಎರಡು ಬಗೆದರೇನು, ಅವಳು ಹೂಂ ಎಂದ ಹೊರತು ಯಾರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೂ ನೆರವೇರುವಂತಿಲ್ಲ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ. ಕೊರಗು ಕಳವಳ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಅವಳಿಗೆ ಪತಿಯ " ದುರ್ಮೋಹ "ವನ್ನು ಕಂಡು ; ಹಾಗೂ ಸುತನ ಯೋಚನೆಯಿಂದ ; ಆದರೆ ಕೊಂಚ ಕಾಲ ಮಾತ್ರ. ಸುತ ವಿಜಯಿಯಾಗಿ ವೀರಮಾತೆಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವಳನ್ನ; ರಾಜನ ಚಿತ್ತ ಹರಿದಿರುವುದು ರಾಜಪುತ್ರಿಯ ಕಡೆಗೆ ! ಹೀಗೆ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪೇರುಕ್ಕಿವ. ಇರಾವತಿಯ ಚರಿತೆಯೇನು ? ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ; " ಅತಿಕ್ರಾಮನ್ತೀಮಿವೇರಾವತೀಂ ಪಶ್ಯಾಮಿ | " ಇರಾವತಿಯ ನಾಮ ಆಗ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮೊದಲು. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪೀಠ ಆಗಲೇ ಕದಲುತ್ತಿದೆ; ಬೇಗ ಅದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಉಚ್ಚಾಟನೆಯಾಗಿ, ಮಾಳವಿಕಾ ವ್ಯಾಪಾರವೊಂದೇ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ. ಇರಾವತಿಯ ಮುಂದೆ ಸುಳ್ಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ, ಕಪಟ ನಟನೆಯಿಂದ ಪಾದಾಕ್ರಾಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತು ದುರಾದೃಷ್ಟ ನಕ್ರ ಅವಳಿಗಾಗಿ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟಿದೆಯೆಂಬುದು. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಕನವರಿಸುತ್ತ "ಇರಾವತೀಮತಿಕ್ರಾಮನ್ತೀ ಭವ | " ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅರಸನ ನಲ್ಮೆಯೆಲ್ಲನನ್ನೂ ದೋಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ. ಇರಾವತಿ ತಾನೇ ಓಡಿಬಂದು ಮೊಸಳೆಯ ಹಲ್ಲುಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ಐದನೇ ಅಂಕದ ಪಾತ್ರಕೂಟದ ಮಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ ಬಡ ಇರಾವತಿಗೆ !

ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಕಾಲಮಿತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು ಇಲ್ಲಿ. ಅದು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಲ್ಲ ಎರಡು ವಾರ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಕಡಮೆ. ನಾಟಕಾರಂಭಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಕ್ಕೇ ಅನೇಕ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆದುಹೋಗಿವೆ. ಮಾಳವಿಕೆ ಅರಣ್ಯವಾಸಿ

ಗಳ ಕೈಯಿಗೆ ಬೀಳುವ ಸಮಯದಿಂದ ಈಗ್ಗೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ವರ್ಷ ಸವೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಆ ಅಪಘಾತದಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳಿನ ಒಳಗೇ ಮೋಕ್ಷ ದೊರೆತು, ವೀರಸೇನನ ಬಳಿಗೆ ಅವಳು ಹೋಗಿರಬೇಕು. ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಆತ ಅವಳನ್ನು ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಸಹೋದರಿಗೆ ಕಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಕ್ಷಣವೇ ಅಲ್ಲ, ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳ ತರುವಾಯ ಧಾರಿಣಿ ಅವಳಿಗೆ ಗಣದಾಸನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಮಾಳವಿಕೆ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯ ಲಾರಂಭಿಸಿ — ಅಥವಾ ಹಿಂದೆ ಕಲಿತಿದ್ದುದನ್ನು ಪುನರಭ್ಯಾಸಮಾಡತೊಡಗಿ — ಹೆಚ್ಚು ದಿವಸ ಆಗಿಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಕೌಶಿಕಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯಾಗಿ ಬಂದು ಧಾರಿಣಿಗೆ ಬೋಧಕಿಯೂ ಸಲಹೆಗಾರ್ತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ; ಅವಳ ಬಾಯಿಗೆ ಬೀಗ, ಸಿದ್ಧ ವಾಕ್ಯದ ದೆಸೆಯಿಂದ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿದ್ಯಮಾನ. ಕೂಡಲೇ ಅವನಿಂದ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಅಪ್ಪಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಳಂಬಗೈಯದೆ ಅವನು ಹರದತ್ತ ಗಣದಾಸರ ನಡುವೆ ಮಸೆದಿದ್ದಾನೆ ವೃತ್ತಿವೈರವನ್ನ. ಇಷ್ಟೂ ಆಗಿಹೋಗಿರುವ ಸಂಗತಿ.

ಅಂಕ I – ವಸಂತ ಋತುವಿನ ಒಂದು ದಿವಸ — ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ೯ ರಿಂದ ೧೧ ರ ವರೆಗೆ.

ಅಂಕ II – ಮುಂದುವರಿಕೆ — ೧೧ ರಿಂದ ೧೨ ರ ವರೆಗೆ.

ಅಂಕ III – ಪ್ರವೇಶಕ — ಒಂದು ವಾರದ ನಂತರ —

ಪ್ರವೇಶಕವಾದ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ದಿನಗಳ ತರುವಾಯ — ದೋಹದ ಕ್ರಿಯೆ — (ಧಾರಿಣಿ ಪಂಚರಾತ್ರಿಯನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ).

ಮಾರನೇ ದಿವಸ — ಇರಾವತಿಯ ದೂರು — ಮಾಳವಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಗೆ ಕಾರಾಗೃಹ.

ಅಂಕ IV – ಎರಡು ಮೂರು ದಿನಗಳ ತರುವಾಯ — ವಿದೂಷಕನ ಫಣಿ ತಂತ್ರ — ಅಶೋಕ ಕುಸುಮ.

ಅಂಕ V – ಮಾರನೇ ದಿವಸ — ಪ್ರಾತಃಕಾಲ.

ಕಾಲವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಸ್ಥ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ರಾಜ ವೀಕ್ಷಿಸಿದುದು ಎಂದು ? ಗಣದಾಸನಿಗೆ ಅವಳು ಶಿಷ್ಯೆಯಾದದ್ದು ಯಾವಾಗ, ಚಿತ್ರದ ಸಂಗತಿ ನಡೆದ ಮೇಲೋ ಮುಂಚೆಯೋ ? ಅಲ್ಲಿಂದ ಎಷ್ಟುಕಾಲ ಸವೆದಿದೆ ? ಕೌಶಿಕಿಯ ಚಲನೆಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವುದೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ.

"ಏಷು ದಿವಸೇಷು" ಎಂದರೆ ಎಷ್ಟು ದಿನ ? ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳೇ, ಕೆಲವು ವಾರಗಳೇ ?

ವಿದರ್ಭದ ಮೇಲೆ ದಂಡೆತ್ತಲು ವೀರಸೇನನಿಗೆ ಆಜ್ಞೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ ನಾಟಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿಜಯದ ಸಮಾಚಾರ ಬಹುಮಾನಗಳೊಡನೆ

Central Sanskrit University 18133 CENTRAL LIBRARY Rajiv Gandhi Campus

ಬರುತ್ತದೆ ವಿದಿಶೆಗೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ವಾರಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧವೆಲ್ಲ ಅ ಇಂದ ಕ್ಷವರೆಗೆ ಜರಗುತ್ತದೆಯೆ ?

ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಪಾಠಕರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರವಲ್ಲ.

೬. ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯ

ಎರಡು ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಬಲು ರುಚಿ. ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಘಟನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನಾಗಲಿ ಇಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವನ ಕವಿಚಿತ್ತ ಒಪ್ಪದು. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ – ಗೌತಮ ಹರದತ್ತ – ಗಣದಾಸ ಧಾರಿಣಿ – ಇರಾವತಿ ಧಾರಿಣಿ – ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮಾಳವಿಕೆ – ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಇರಾವತಿ– ನಿಪುಣಿಕೆ ರಜನಿಕೆ – ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಜೋಡಿಗಳು ಸುಳಿದಾಡುತ್ತವೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ. ನಾಟಕದ ಹರವಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಂಚುಕಿ ಮೌದ್ಗಲ್ಯನೊಬ್ಬನೇ ಏಕಾಕಿಯಂತೆ ತೋರಬಹುದು; ನಿಜವಾಗಿ ಅವನಿಗೂ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಸೇವಕನಿದ್ದಾನೆ: ದೇವಿಯ ಪರಿಚಾರಕನಾದ ಕುಬ್ಜಸಾರಸಕ. ಪ್ರತೀಹಾರಿ ಜಯಸೇನೆಯನ್ನು ಕಂಚುಕಿಯ ಮಹಿಳಾನಕಲೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಚಲಿತ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಒಮ್ಮೆ, ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ; ಅದು ಯುಕ್ತ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ನಾಟ್ಯವು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ದಬ್ಬಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೂಕುವ ಗಹನ ವಿದ್ಯಮಾನ; ಅಂಥಾದ್ದಲ್ಲ ಹರದತ್ತನ ಶಿಷ್ಯೆಯ ಕುಣಿತ: ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಆಮೋದಕ್ಕೆ ರಾಜನಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ಇರಾವತಿ; ದೋಲಾವಸತಿಗೆ ರಾಜ ಹೋದರೂ ದೋಲಾವಿಹಾರ ಜರುಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಿಂದ ಧಾರಿಣಿ ಉರುಳಿ ಬಿದ್ದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ ನಾವು ಮುಂದಿನ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಇರಾವತಿ ಕನಲಿದ ಕರಡಿಯಂತೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಅವಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ ಎರಡು ಸಾರಿ: ಪ್ರಮದವನದ ಅಶೋಕಮರದ ಹತ್ತಿರ, ಸಮುದ್ರಗೃಹದ ಹೊರಗೆ. ಚಿತ್ರಪಟದ ಸಂಗತಿಯೂ ಅದೇ ರೀತಿ. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಮೋಹಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಇರಾವತಿಯ ಸೊಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರಪಟ. ಅಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆಯಿಲ್ಲ, ಇರಾವತಿಯಿದ್ದಾಳೆ, ಮಾಳವಿಕೆಯ ವ್ಯಾಮೋಹದಿಂದ ಬದ್ಧನಾಗಿರುವ ರಾಜನೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಮಂದಿಯನ್ನು ಬಂಧನದಲ್ಲಿಡುವ ವಿಚಾರ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಧವಸೇನನನ್ನು ವಿದರ್ಭರಾಜ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆಂಬ ವಾರ್ತೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಹಾಗೆಯೇ ವಿದರ್ಭರಾಜನ ಭಾವನಾದ ಮೌರ್ಯಸಚಿವನನ್ನು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ವೃತ್ತಾಂತವೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇವು ತೆರೆಯ ಮರೆಯ ಘಟನೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಮಾಳವಿಕೆ

ಯರು ನೆಲಮಾಳಿಗೆಯ ಬಂದೀಖಾನೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರ ಸೆರೆ, ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಗಸರ ಸೆರೆ. ಮಾಳವಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಖಿಯರ ಮಾತುಕಥೆಯನ್ನು ಮರೆಯಿಂದ ಆಲಿಸುವ ಗೂಢಚಾರ ಜೋಡಿ ಎರಡು: ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ—ಗೌತಮ, ಇರಾವತಿ—ನಿಪುಣಿಕೆ; ಅದೂ ಎರಡುಸಾರಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರದ ದರ್ಶನ ನಮಗಾಗುವುದೂ ಎರಡು ಬಾರಿ. ಅಶೋಕ ವೃಕ್ಷದ ದೃಶ್ಯ ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು, ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ; ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಅನುಕಾರ್ಯರ ಗುಂಪು ಇದೆ. ಮೊದಲನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಶೋಕ ಪರ್ಣಭರಿತವಾಗಿದೆ, ಪುಷ್ಪಿಸಿಲ್ಲ; ದೋಹದಕ್ಕೆ ಅಲಂಕೃತಳಾದ ಮಾಳವಿಕೆ ಇದ್ದಾಳೆ; ಆಗ್ರಹದ ಇರಾವತಿ ಇದ್ದಾಳೆ, ಎರಡನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಶೋಕದ ತುಂಬ ಕುಸುಮ; ಮದುವೆಗೆ ಸಜ್ಜಾಗಿರುವ ಮಾಳವಿಕೆ ಇದ್ದಾಳೆ; ಇರಾವತಿಯಿಲ್ಲ, ಪ್ರಸನ್ನ ವದನದ ಧಾರಿಣಿ ಇದ್ದಾಳೆ. ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಮೀರದೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗುವಂತೆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಿಸುವ ಚಾತುರ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನ ನರಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಹೊರಳಿಕೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಂಥ ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯ (parallelism) ಪರಸ್ಪರ ವೈಷಮ್ಯ (contrast) ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಹಾವು ಕಚ್ಚಿತೆಂದು ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಗೌತಮ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ; ಉತ್ತರಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣಿಕೆ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅವನ ಮೇಲೆ ಡೊಂಕು ಕಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಎಸೆಯುತ್ತಾಳೆ; ಗಾಭರಿಯಿಂದ ಎದ್ದು "ಭೋ ದರ್ವೀಕರೋ ಮೇ ಪತಿತಃ।" ಎಂದು ಕಿರಿಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಆ "ಬ್ರಹ್ಮಬಂಧು"; ಎರಡೂ ಮಿಥ್ಯೆ; ಅಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಿಂದ ವಂಚನೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೇ ವಂಚನೆ. ಕೆಲವು ಸಾರಿ ವಿದ್ಯಮಾನ ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗಿದೆಯೆಂಬ ನಿಜಾಂಶ ನಿಗೂಢವಾಗಿದ್ದು, ಸ್ವಲ್ಪ ಮಥನದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅದು ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂಗನನ್ನು ನೋಡಿ ಬೆದರಿದ್ದಾಳೆ ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ; ಒಂದುಬಗೆಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದಿರುವ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ವಿದೂಷಕರಿಗೆ ಆ ಘಟನೆಯಿಂದಲೇ ವಿಮೋಚನೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಧಾರಿಣಿಯ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ ಕಂಗೆಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ; ಅವಳಿಗಾವುದು ವಿಮೋಚನೋಪಾಯ? ದೋಹದದಿಂದ ತೃಪ್ತಿಗೊಂಡ ಅಶೋಕ ಕುಸುಮಿಸಿದೆಯೆಂಬ ಉಲಿ ಏಳುತ್ತದೆ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ. ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ "ಸಮಾಶ್ವಸಿತು ಪ್ರಿಯಸಖೀ। ಸತ್ಯಪ್ರತಿಜ್ಞಾ ದೇವೀ।" ಎಂದು ಸಂತೈಸುತ್ತಾಳೆ ಅವಳನ್ನ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೇರಳವಾಗಿ ಕಸೂತಿಕೆಲಸ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ; ವಿವರವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಈಕ್ಷಿಸಬೇಕು ಅದನ್ನ. ನಾಟಕದ ಅಂದಚೆಂದವೆಲ್ಲ ವರ್ಣನೆ ಕವಿತ್ವ ಉಪಮೆ ಮುಂತಾದುವಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಭ್ರಮೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ. "ಅವನ ಚಮತ್ಕಾರ ಅಪ್ರಧಾನ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕವಿತಾವರ್ಣನೆಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಲಲಿತ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ

ಯಥೇಚ್ಛ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿದೆ.''[91] ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳ ಸಾರಸ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದವರಿಗೂ ಆ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಅವು ಕೂಡಿ ಆಗುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನೂ ಕವಿ ಯಾವ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಂಥ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಕಡಮೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಕಸರತ್ತೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಕೈವಶವಾದಂತೆ ಎಂದೂ ಕೆಲವರ ಭಾವನೆ. ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ಕೀತ್: "ತನ್ನ ಸ್ವಾಮಿಗೆ ಅವನ ನಲ್ಲೆಯ ಮುಖ ದರ್ಶನವನ್ನು ದೊರಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಿದೂಷಕ ಮಾಡುವ ಉಪಾಯಗಳು ಹಾಸ್ಯಜನಕ ವಾಗಿವೆ.''[92] ವಿದೂಷಕನಿಗೋಸ್ಕರಲೇ ಕಾಳಿದಾಸ ಈ ರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ನೆಂದೂ ಹೇಳುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅಳ್ಳೆರಾಮನ ವಕ್ರಚೇಷ್ಟೆ ಗೌಣ; ಮಲ್ಲ ಮಲ್ಲೆಯರ ವ್ಯಾಯಾಮಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಖ್ಯ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'' ಹಲವು ಸೊಗಸುಗಳ ಒಕ್ಕೂಟದ ಮಿಶ್ರ ವಿರಚನೆ.

ಘನವಾದ ರಾಗಭಾವನೆ (sentiment) ಯೊಂದು ರೂಪಕದ ಅಂತಃಸತ್ವ ವಾಗಿರುವ ಸಂಭವವುಂಟು. ಅದನ್ನು ರೂಪಕದ ವಿವಿಧಾಂಗಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸುವ ಚಿನ್ನದ ತಂತಿಯಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು ಕವಿ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ''ದಲ್ಲಿ ಅದಾವುದೆಂದರೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರೇಮ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅದು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆಂದೇ ಜನ್ಮ ತಾಳಿರುವ ನಲ್ಲ ನಲ್ಲೆಯರಲ್ಲಿ. ವಯಸ್ಸು ದೂರದೇಶ ಬಹುಪತ್ನಿತ್ವ ಯಾವುದನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದು; ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಡಚಣೆಯೂ ಅನಲ್ಪಕಾಲ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವಾಗಲಾರದು. ಬೇಗ ಬೇಗ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಗಂಡಾಂತರ ಎನ್ನುವ ಅತ್ಯುತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಡ್ಡಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಡಗಿ ಇನಿಯರಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕವಿ ದರ್ಶನ ಇಂಥ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತದೆ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅಂಗೀಕರಿಸು ತ್ತದೆ; ಅವನ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಅದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ, ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ, ನಲಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರೀತಿಯೇ ಅವನ ನಾಟಕ ತ್ರಯದ ತಿರುಳು; ಆದರೆ ಬೇಸರವೇನೂ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ. ಮಾಳವಿಕೆ–ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಉರ್ವಶಿ–ಪುರೂರವ ಶಕುಂತಳೆ–ದುಷ್ಯಂತ: ಮೂರು ಜೋಡಿಗಳೂ ಪ್ರೇಮಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ಒಂದೇ ಆದರೂ, ಪ್ರಣಯಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ, ಆಂತರ್ಯ ಲಾಂಛನ ದಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ. ಶೃಂಗಾರಪ್ರವೃತ್ತಿ ಭೋಗದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗಬೇಕೆಂಬ ತೀವ್ರ ತವಕವೇ "ಮಾಲವಿಕಾ''ದ ಮುಖ್ಯಾಶಯ; ನಯವಿನಯವನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಗು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವ ಶೀಯ''ದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. "ಶಾಕುನ್ತಲ''ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಒಂದು ಪಂಗಡ. ದೈಹಿಕ ಲಾವಣ್ಯದಿಂದ ಉಲ್ಬಣವಾಗುವ ಪ್ರಣಯದ

ಹಾವಭಾವ ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿತವಾಗಿದೆ "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ. ಆ ಪ್ರಣಯವೇ ಅಲ್ಲಿನ ಗ್ರಾಮದೇವತೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಧಾರಿಣಿ ಹೂಡುವ ಮೃದು ವಿರೋಧ, ಇರಾವತಿಯ ಗಡುಸು ವಿರೋಧ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಾರ್ಯಸರಣಿಯೂ ಅದಕ್ಕರ್ಪಿತವಾಗುವ ಹರಕೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿ ಲಭಿಸದೇ ಇದ್ದೀತೆ ?

ಆ ಪ್ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ಬಾಹ್ಯಕುರುಹಾಗಿ, ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬಹುದು ; ಹಲವು ಸಾರಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ತಾನಿರುವುದನ್ನು ಅದು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಡಬಗೆದರೆ, "ಚರಣವಿಲಾಸ" ಎನ್ನಬೇಕು. ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಧಾರಿಣಿಗೆ 'ನಾನೂ ನಿನ್ನ ಅಡಿಯಾಳು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಸೊಗಸು ಮಾಳವಿಕೆಯ ಲಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದೆ. ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದೇವಿಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಉಳುಕಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ಚರಣಗಳಿಗೆ ಅಂಗರಾಗ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಬಳಿದು ತೊಡಿಸುತ್ತಾಳೆ 'ರಾಜಶಿಷ್ಯೆ' ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ. ತನ್ನ ಕೋಮಲ ಪಾದಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ವೃಕ್ಷದ ದಾಹ ವನ್ನು ಮಾಳವಿಕೆ ತೀರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರೇಗಿದ ಇರಾವತಿಯ ಕಾಲಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಿದ್ಧ ; ಆದರೆ ಅದು ಅವನನ್ನು ಕಾಪಾಡಲಾರದು. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಮದವಣಗಿತ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಬಹಳ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ನಾಟಕೀಯ ಉಪಾಯ ಬೆರಗು (surprise). ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ತರುತ್ತ ನಾವು ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ತೇಲಾಡುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಕರ್ಣೇ" ಎಂಬ ರಂಗಸೂಚನೆ (stage direction) ಮೊದಲಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಗುರುಗಳನ್ನು ಜಗಳಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿಕಟ್ಟಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ರಾಜನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಉಸುರುತ್ತಾನೆ ಗೌತಮ. ಪುನಃ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ "ಕರ್ಣೇ ತೇ ಕಥಯಾಮಿ।" ಎಂದು ಅಂತೆಯೇ ಎಸಗುತ್ತಾನೆ. ಹೂಡಿರುವ ಹಂಚಿಕೆ ಯನ್ನೋ ಆಗಿರುವ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೋ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸದೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿಟ್ಟು ಅದು ಆಮೇಲೆ ಬಹಿರಂಗವಾದಾಗ ಅವರಲ್ಲಿ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಸೃಜಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕವಿಸಂಕಲ್ಪ ನಾಟಕೀಯವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಯಾಸ ಗೊಳ್ಳುವುದು ಖಂಡಿತ. ವಿದೂಷಕನ ಎರಡು ಕೃತ್ರಿಮವನ್ನೂ ರಹಸ್ಯವಾಗಿಡುವುದ ರಿಂದ ಆಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುವ ನಮ್ಮ ಸಮ್ಮೋದಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಿಲ್ಲ. ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಮೊದಲಾದವರು ರಾಜನ ಹಿತೈಷಿಗಳೆಂಬ ಅಂಶ ಗುಟ್ಟಾಗಿರುವುದು ತುಸು ಹೊತ್ತು ಮಾತ್ರ ; ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಅದರ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ ನಮಗೆ; ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಕಟಕಿಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ನಲಿಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಬಚ್ಚಿಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನ

ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಅವಳಾರೆಂಬುದನ್ನು ವಿದೂಷಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ, ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ತಿಳಿಯಹೇಳಿದ್ದರೆ ಪ್ರಯೋಜನ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಕಟಕಿಯ ವೈಭವ ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವಳು ವಿದೂಷಕನ ಬಲಗೈಯಾಗಿರುವ ಸತ್ಯಾಂಶ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಧಾರಿಣಿ ತನ್ನವಳೆಂದೇ ನಂಬುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಒಂದು ಕಟಕಿ. ಕೌಶಿಕಿ ಮಾಳವಿಕೆಯ "ದಾದಿ", ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಶಾಪವನ್ನು ಬಲ್ಲವಳು, ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅರಿತಿಲ್ಲ. ಅವಳಾರೆಂಬುದು ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅದನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕಟಕಿಯ ಹಿಂದೆ ಕಟಕಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಸಾಂದ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಮಹಾಕವಿ. ಹೋಗಲಿ; ಗೌತಮನಿಗೆ ಒರೆಯುವುದೂ ಬೇಡ; ಕೌಶಿಕಿಯಿಂದ ಎರಡು ಮೂರು ಆತ್ಮಗತ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾಡಿಸಿ ನಮಗೆ ಅವಳ ನಿಜತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ, ರಹಸ್ಯದ ಹಿಂದೆ ರಹಸ್ಯ ಮಂಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಮನಗಾಣುತ್ತಿದ್ದೆವು, ರಸಪರಿಣಾಮ ಹೆಚ್ಚು ಉಲ್ಲಾಸಕರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಕೌತುಕ ಮಾಳವಿಕೆ ರಾಜಪುತ್ರಿಯೆಂಬ ಸಂಗತಿ. ಅದರ ವಿಚಾರ ಒಂದೆರಡು ಮಾತನ್ನಾಡಬೇಕು. ಮಾಧವಸೇನ ಸೆರೆಸಿಕ್ಕಿದನೆಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ಅವನ ತಂಗಿಯೇ ಮಾಳವಿಕೆಯೆಂದು ಬಲ್ಲ ನೋಟಕರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಡಾ. ರೂಬನ್ನನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[33] ಊಹಿಸಬಹುದು, ಊಹಿಸದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ರೂಪಕದ ನೈಜ ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕೆ ಹೇಗಾದರೂ ಸರಿಯೆ. ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನೊಳಗೇ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ; ಅಲ್ಲಿ ಏತಕ್ಕೆ ತಾನಾರೆಂಬುದರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಈಯುವುದಿಲ್ಲ, ಈಯದಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯ್ತು? "ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅಚ್ಚರಿ, ತಾನೊಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೆಂಬ ಯಥಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾಳವಿಕೆ ಮರೆತಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಅವಳ ಏಕಾಂತ ಭಾಷಿತದಲ್ಲಿ .... ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದೇನು? ಒಬ್ಬ ತೊತ್ತಿನಂತೆ ಅವಳು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆಯೇ ಸಿವಾಯಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ."[34] ಇದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ ಇತರ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಕೂಡ. ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾದ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಈ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ, ಮಾಳವಿಕೆಯ ನಾಮವನ್ನಾದರೂ ಮಾರ್ಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತಲ್ಲವೆ ಕವಿ?* ತನಗಾಗಿ ನಿಶ್ಚಿತಳಾಗಿದ್ದ ಮಾಧವಸೇನನ ತಂಗಿಯ ಹೆಸರು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರದಿದ್ದುದು ಹೇಗೆ? ಅವಳೆಲ್ಲಿಯೋ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗಿರುವುದು ತಿಳಿದನಂತರ ಪತ್ತೆಹಚ್ಚುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಏತಕ್ಕಾಗು

---

* ಉದಾಹರಣೆ: "ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರ"ದ ಬಂಧುಮತಿ 'ಮಂಜುಲಿಕೆ'ಯೆಂದೂ "ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಂ"ನ ಮಿತ್ರವಿಂದೆ 'ಸಾರಸ್ವತಿ'ಯೆಂದೂ "ರತ್ನಾವಳಿ"ಯ ರತ್ನಾವಳಿ 'ಸಾಗರಿಕೆ'ಯೆಂದೂ "ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕೆಯ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕೆ" 'ಆರಣ್ಯಕೆ'ಯೆಂದೂ ನಾಮಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ.

ವುದಿಲ್ಲ ಅವನಿಂದ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಜಿಗುಟು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕರಗುತ್ತದೆ: ಮಾಳವಿಕೆಯ ಸತ್ಯಾವತರಣ ನಾಟಕಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಸೋಜಿಗ ! ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಆತ್ಮಗತದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸುದ್ದಿ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ; ಕೌಶಿಕಿಯ ಗುಟ್ಟು ಗುಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಇರುವುದಕ್ಕೂ ಅದೇ ಕಾರಣ. ನಾನು ಮೇಲೆ ನಮೂದಿಸಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದರೆ — ಎಂದರೆ ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್ನನ (Ben Jonson) ಮಾರ್ಗದ ಬದಲು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ (Shakespeare) ಮಾರ್ಗ ಕಾಳಿದಾಸನದಾಗಿದ್ದರೆ — ನಾಟಕದ ಕಳೆ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ವೆಗ್ಗಳವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ರೂಪಕಾನಂದದ ಪ್ರಚೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರಗಿಗಿಂತ ಕಟಕಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬಲ, ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಕ, ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕ. ನೋಟಕರಿಗೆ ಒಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರೆ ಅದರಿಂದ ಕವಿ ಅವರನ್ನು ತನ್ನವರನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ; ಅದಾವುದೆಂದರೆ, ತಮಗೆ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಅರಿವೂ ಉಂಟೆಂಬ ಹೆಮ್ಮೆ.

ಸುಮ್ಮನೆ ಆಡಿದ ಸಟೆಮಾತು ಹೇಗೋ ಸತ್ಯವಾಗುವುದು, ಹುಡುಗಾಟ ಹೋಗಿ ದೊಡ್ಡಾಟವಾಗುವುದು, ಇವುಗಳ ಅನುಭವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಅನೇಕರಿಗೆ ಆಗಿದೆ, ಅಥವಾ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅವು ಗೊತ್ತು. ಪ್ರಮದವನದಲ್ಲಿ ಗೌತಮ ಹೇಳುವ "ಇರಾವತೀ ಮಿವಾತಿದೂರೇ ಸಮರ್ಥಯೇ ।" ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಒಡನಾಡಿಯೊಡನೆ ಅವನು ಮಾಡುವ ಸರಸ ಕುಚೋದ್ಯ; ಹಾಗೂ ಇರಾವತಿ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿ ರಾಜನನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಪೂರ್ತಿ ಸುಳ್ಳೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೇನು ? ಇರಾವತಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ, ಅವರಿಗೆ ಸಮೀಪ ಸಮೀಪವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ! ಹಾವು ಕಚ್ಚಿತೆಂಬ ಅನೃತವನ್ನೂ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ನಿಪುಣಿಕೆ ಎಸೆದ ಸೊಟ್ಟಕೋಲು ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ ವಿದೂಷಕ ತನ್ನ ಮೇಲೆಯೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಟೀಕೆ ಅಂಥ ಸುಳ್ಳುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸೂಕ್ತಿ: "ಅಹಂ ಪುನರ್ಜಾನೇ ಯನ್ಮಯಾ ಕೇತಕೀ ಕಣ್ಟಕೈರ್ದಂಶಂ ಕೃತ್ವಾ ಸರ್ಪಸ್ಯೇವ ದಂಶಂ ಕೃತಸ್ತತ್ಫಲಿತಮಿತಿ ।" (ಕೇದಗೆ ಮುಳ್ಳಿನಿಂದ ಗೀರಿಕೊಂಡು ಹಾವು ಕಚ್ಚಿತೆಂದು ಒದರಿದುದರ ಫಲವಾಗಿ ನಿಜವಾಗಿ ಹಾವು ಕಚ್ಚಿತೇನೋ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದೆ.) ದುರ್ಲಭ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಯಸುವುದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸ್ವಪ್ನ: ದಾಸಿಯೆಲ್ಲಿ ದೊರೆಯೆಲ್ಲಿ ! ಆದರೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಸ್ವಪ್ನ.

೭. ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ — ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು

೧) ಪಾತ್ರದೂಷಣೆಯ ಶಬ್ದಕೋಶ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಪಂಡಿತರೂ ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರೂ ಮಾಡಿರುವ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಸಾಕು ; ಅಸಹ್ಯಕರ (loathsome) ಅತಿ ಹೇಯ (abominable) ನಾಣ್ಗೆಟ್ಟ (shameful) ಕಾಮುಕ (licentious) ಆಷಾಡಭೂತಿ (hypocritical) ಅಂಜುಕುಳಿ (cowardly) ಲಂಪಟ (voluptuous) ನಿರಂಕುಶಾಧಿಪತಿ (despot) ದುರ್ಬಲ (weakling) ವೀರತ್ವಬಾಹಿರ (unheroic) ತುಚ್ಛ (contemptible) ಹೃದಯಶೂನ್ಯ (heartless) ಇತ್ಯಾದಿ ಹುಳುತು ಕೊಳೆತ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬೀಸಿ ಒಗೆದಿದ್ದಾರೆ ಅವನತ್ತ. ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು ಇಳಿಕೆ ಜರೆತಗಳ ವೈಖರಿ ಎಂತೆಂಬುದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ. "ಮಾಳವಿಕೆಗಾಗಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪ್ರೀತಿ ಇಂದ್ರಿಯತೃಪ್ತಿಯ ನಮೂನೆಯದು."[95] "ವೀರೋಚಿತ ಸಾಹಸವೇನೂ ಇಲ್ಲದ ನಾಯಕ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ."[96] "ರಾಗಾವೇಶ ಪ್ರಣಯ ಕ್ರೋಧಗಳು ತನ್ನನ್ನು ಆಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡುವ ನಿರಂಕುಶಾಧಿಪತಿ ಅವ."[97] "ಅಂತರವನ್ನೆಲ್ಲ ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ಈ ನಾಟಕದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಕುತ್ಸಿತ ಅಗ್ನಿವರ್ಣನನ್ನು ಮುಸಕಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ."[98] "ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲಿ ನಿಕೃಷ್ಟವಾದದ್ದು ಏನೋ ಇದೆ."[99] ಅವನ ಕಾಮು "ಅವನ ಹೀನ ರುಚಿಯನ್ನೂ ಲಂಪಟ ಜಾಯಮಾನವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಹೇಳುತ್ತದೆ."[100] "ತನ್ನ ಎಂದೂ ತಪ್ಪದ ಆಷಾಡಭೂತಿತನದಿಂದ ತೀರ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ."[101] ಗೌತಮನ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನಾಗಿ ಅವನು "ಉಪಾಯವನ್ನು ತಾನೇ ಯೋಚಿಸಲಾರದ ಹೇಡಿ."[102] ಇಂಥ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ಹನಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಪಾತಕಿ, ಕ್ಷುದ್ರಜಂತು, ಕೊಳಕ ; ಅಂಥವನನ್ನು ತನ್ನ ರೂಪಕದ ನಾಯಕಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿಟ್ಟ ಕಾಳಿದಾಸ ದಡ್ಡ !

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕೆಲವು ತಜ್ಞರು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಮಾಲೆ ಹಾಕಿ ಕೈ ಮುಗಿದು ವಿಪರೀತ ಗೌರವವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಹಲಕೆಲವು ನುತಿಗಳನ್ನೂ ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು. "ಮಾಳವಿಕೆಗಾಗಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ರಾಜನ ತೀವ್ರಪ್ರೇಮ ಉರ್ವಶಿಗಾಗಿ ಪುರೂರವ ರಾಜನ ಪ್ರೇಮದಷ್ಟೇ, ಅಥವಾ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಪರಿಶುದ್ಧ."[103] "ವಿನೀತ ಸ್ವಸ್ಥಚಿತ್ತದ ಸಂಭಾವಿತನಿಗೆ ಒಂದು

ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಂತೆ ಅವ; ಸೌಮ್ಯತೆ, ವಿಲಾಸ, ರಾಜೋಚಿತ ಸಮಯೋಪಾಯ, ಚಾಕಚಕ್ಯ, ಸಹನೆಯುಳ್ಳ ದಯೆ ತುಂಬಿವೆ ಅವನಲ್ಲಿ. ಆದರೂ ತನ್ನ ಸಮ್ಮೋದದಲ್ಲಾಗಲಿ ಗಂಭೀರ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅವನಿಗುಂಟು ಕಾರ್ಯಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸದ್ದುಮಾಡದ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿ . . . . ವಿಷಯಸೌಖ್ಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ, ಕಾವ್ಯಮಯ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಹಾಗೂ ವೀರಸಾಹಸದ ಸಮರ್ಥ ಅವಧಿಯ ಮಾದರಿಯೂ ಆದರ್ಶನೂ ಆದ ಆಳರಸನನ್ನು ಅವನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.''[104] "ನೆತ್ತಿಯಿಂದ ಅಂಗಾಲಿನವರೆಗೂ ಪೂರ್ತಿ ಸಂಭಾವಿತ ಆತ.'' "ರಾಣಿಯರು ತನಗೆ ಅಡ್ಡಬಂದು ತನ್ನನ್ನು ಹಳಿದರೂ ಅವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅವನಿಗೆ ಮೃದುಹೃದಯ, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ.'' "ಅವನೊಬ್ಬ ಧೀರಲಲಿತನಾಗಿರುವಂತೆ ಒಬ್ಬ ಧೀರೋದಾತ್ತನೂ ಅಹುದು.''[105] "ತನ್ನ ಶೀರ್ಷಿನಲ್ಲಿ ದೃಢತೆಯುಳ್ಳವನೂ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯವಂತನೂ ಆದ ಘಟ್ಟಿ ಮನಸ್ಸಿನ ದೊರೆಯಂತೆ ಅವನ ಪ್ರಥಮ ಪರಿಚಯ ಆಗುತ್ತದೆ ನಮಗೆ.'' "ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಇಡೀ ಜೀವನ ಆಕ್ಷೇಪದಿಂದ ಪೂರ್ತಿ ದೂರವಾಗಿತ್ತು.'' "ಕಾಳಿದಾಸನ ಆದರ್ಶನಾಯಕನಾಗಿದ್ದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ಐದನೇ ಹೆನ್ರಿ ಹೇಗೋ ಅವನು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಹಾಗೆ.''[106]

ಇದೇನು ಚೋದ್ಯ? ಬಾನಿನಲ್ಲಿ ಮಿನುಗುವ ತಾರಾಪುಂಜ ಒಂದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ 'ಇದು ತ್ರಿಶಂಕು'ವೆಂದು ಕೆಲವರೂ 'ಇದು ಸಪ್ತರ್ಷಿ ಮಂಡಲ'ವೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರಲ್ಲ! ಸತ್ಯಾಂಶ ಇರುವುದೆಲ್ಲಿ? ವಿಮರ್ಶಕನ ಸ್ವಂತಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಿಕ್ಕಿನೋಡಿ ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು. ಎಷ್ಟೋ ಸಾರಿ ಅವರ ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದಲೇ ಹಾದಿ ನಡೆದರೂ ಮೂಲಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ಅವರಿವರ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಲ್ಲ.

ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೇರಿಸಿರುವ ಅಪವಾದ ಇವು. ಅ) "ಅವನು ಕಾಮುಕ; ರಾಜ್ಯಭಾರದ ಹಂಗು ಅವನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಲ್ಪ.''[107] "ಯಾವ ಚಿಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲದ ವಿನೀತ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯ ಆತ; ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಹೊರೆ ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಹಗುರ.''[108] ಇಂಥ ನುಡಿಗಳಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರಪಾಲನೆಗೆ ಅವನು ಅನರ್ಹನೆಂಬ ಅನುಮೇಯ ಬರುತ್ತದೆ: ಇಲ್ಲ ಆ ಉದ್ಯೋಗ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ, ಇಲ್ಲ ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವ ನರಾಧಿಪ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಪ್ರಮಾಣವಲ್ಲ. ದೇಶದ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅವನು ಎಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟದ್ದಾನೆ? ನಾಟಕದ ಆದಿ ಅಂತ್ಯವೆರಡರಲ್ಲೂ ಒದಗುವ ರಾಜಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕ್ಷಿಪ್ರ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದಲೂ ಧೈರ್ಯ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದಲೂ ಅಮಾತ್ಯರು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ನೆರವೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಈ ವಚನವನ್ನು ಆಲಿಸಿ; "ಧಾರಿಣಿ ಹೇಳುವಂತೆ ರಾಜ

ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ನಂಬುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ''; "ಪ್ರೇಮಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ರಾಜ್ಯಭಾರವನ್ನು ಬಿಡುವಷ್ಟು ಅಂಥನಲ್ಲ."[109] ಕಿರೀಟ ರಾಜದಂಡ ಸಿಂಹಾಸನಗಳನ್ನು ಅವನೆಂದಿಗೂ ಮರೆತವನಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಅವಸರ ನಾಟಕದ ಮೊದಲು ಕೊನೆಯನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅರಸರ ವೈಮನಸ್ಯ ಯುದ್ಧ ರಾಜಸೂಯ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬರಿ ಚೌಕಟ್ಟು. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸರಸ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕೇ ವಿನಾ ಚೌಕಟ್ಟನಲ್ಲಲ್ಲ. "ಮಾಲವಿಕಾ" ಚಾರಿತ್ರಕ ರೂಪಕವಲ್ಲ, ಹಗುರ–ಗಂಭೀರ ಹರ್ಷನಾಟಕ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಮತಿಗೆ. ಹಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಪುಣ್ಯಶಾಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ವತ್ಸರಾಜನಂತೆ. ನುರಿತ ಸಚಿವರಿದ್ದಾರೆ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ; ಪ್ರಾಂತದ ಗಡಿಯನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ದಂಡಾಧೀಶ ವೀರಸೇನ; ಕುಮಾರ ವಸುಮಿತ್ರನೂ ಮರಿಸಿಂಹನಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲಾಗಿ, ಸೇನಾಪತಿ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ಹೆಸರೇ ಸಾಕು ಅರಿಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಉಡುಗಿಸಿಡುವುದಕ್ಕೆ. ರಾಜ್ಯಭಾರದ ಹೊರೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ದೊಡ್ಡ ಹೊರೆಯಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ; ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ತಳೆದಿದ್ದಾನೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಅಸಡ್ಡೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು.

ಧಾರಿಣಿಯ ಮಾತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನೀಯಬೇಕು ನಾವು. ಒಂದನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಾಡುವ ವಚನ ಎಲ್ಲರ ಗಮನಾಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸೆಳೆದಿದೆ: "ಯದಿ ರಾಜಕಾರ್ಯೇಷ್ವಪೀದೃಶ್ಯುಪಾಯನಿಪುಣತಾರ್ಯಪುತ್ರಸ್ಯ ತದಾ ಶೋಭನಂ ಭವೇತ್।'' ಅಣಕವಿದೆ ಅದರಲ್ಲಿ; ಆದರೆ ರಾಜನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆಯೆ ಅದು? "ಆ ಟೀಕೆ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಮೊದಲೇ ಕೆಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ, ಅವಳ ಅಸೂಯೆಯಿಂದ, ಏಳುತ್ತದೆ."[110] ವಿರುದ್ಧವಾದ ಈ ವಾಣಿಯನ್ನು ಆಲಿಸಿ: "ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದುದೇ ಧಾರಿಣಿಯ ಕಟಕಿಯಲ್ಲಿದೆ."[111] ಧಾರಿಣಿಯ ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ಮಲವಾದುದು; ಯಾರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಕೆಡುವುದು ಅಸಂಭವ; ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಪತಿ ಅಧಮ ನರಪಾಲನೆಂದೂ ಅವಳು ಟೀಕಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಆ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಅವಳು ಉಚ್ಚರಿಸುವುದೇತಕ್ಕೆ, ಯಾವ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ? ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಲಕ್ಷಣ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಚೆಲುವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ: "ಅದೇನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಿ ಮಾಡಿದ ತೀರ್ಪಲ್ಲ. ಹತಾಶೆಯ ಎಡವಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ ಆ ಹೇಳಿಕೆ; ದೊರೆಯನ್ನು ಛೀಮಾರಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ಆತ್ಮಗೌರವಕ್ಕೆ ನೋವು ತಟ್ಟಿದುದನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವುದೇ ಅವಳ ಇಂಗಿತ."[112] ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲಿನ ಮರ್ಮ. ಮಹಾದೇವಿಯಾದರೂ ಧಾರಿಣಿ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಹೆಂಗಸನ್ನು

ವಂಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ತಂತ್ರವನ್ನೂ ದುಡಿಮೆಯನ್ನೂ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕೆ (ಮಹಾರಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ ?) ಅವರಿಗೆ ಅದು ತಕ್ಕುದೆ ? ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ ಮಾಳವಿಕೆ ಒಬ್ಬ ದಾಸಿ ; ಅವಳ ಮೇಲೆ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುವುದೆ ತನ್ನ ವಲ್ಲಭನಾದ ವಿದಿಶಾಧೀಶ ? ಅವರ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಾಜ್ಯ ಪಾಲನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರಬೇಕೆ ಹೊರತು ಅಂತಃಪುರದ ಸರಸ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲ : ಹಾಗಾದರೆ ಅವರ ಘನತೆಗೆ ಸಮಂಜಸ. ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವು ಚಿಂತನೆಗಳು ಆಕೆಯ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಕಲಕುತ್ತವೆ ; ಸೋತುಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ಮನೋ ವ್ಯಥೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ತನ್ನವರಾದ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಗಣದಾಸರೂ ತನ್ನ ಕಡೆಗೇ ಬಾಣಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟರು ; ಮಾಡುವುದೇನು ? ಅವಳಿಗಿರುವುದೊಂದೇ ಪ್ರತ್ಯಸ್ತ್ರ : ಚುಚ್ಚುನುಡಿ. ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಆ) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ವಯಸ್ಸು ಮೀರಿಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಆಕ್ಷೇಪ. ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ; ಕನ್ಯೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅವನು ಕೋರುವುದು ಅನುಚಿತ, ಅಕ್ರಮ, ಅಸಹ್ಯ. ಇದೊಂದು ಗೃಹೀತ ತತ್ವವಾಗಿದೆ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವದ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ. "ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಈರ್ವರು ಪತ್ನಿಯರು ತನಗಿದ್ದೂ — ಪ್ರಾಪ್ತವಯಸ್ಕನಾದ ಮಗನು ತನಗಿದ್ದೂ — ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಮೋಹಿಸುವುದನ್ನು ಯಾರು ತಾನೇ ಅಭಿನಂದಿಸ ಲಾದೀತು."[113] "ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನ ರಾಜನಂತೆ ಅವನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ."[114] "ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಜನಕನಾಗಿರುವಷ್ಟು ಆಯುಸ್ಸು ಸಂದಿದೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ."[115] ಅವನಿಗೆ ನಲವತ್ತೈದಾದರೂ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರ ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯ. ಬರಿ ವಾದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ — ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯ — ನಮಗೇನೂ ನಷ್ಟವಿಲ್ಲ ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ, "ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ನಾಯಕಿ ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಯಸ್ಸಿನವನಾದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಮದುವೆಗೆ ಮುಂಚೆ ಅವಳನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಹೋದನೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಖಂಡಿಸಬಾರದು."[116] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಇದುವರೆಗಿನ ಜೀವಿತದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಎಣಿಸಿದರೆ ಮೂವತ್ತೆರಡರಿಂದ ಮೂವತ್ತೈದು ಸಂವತ್ಸರ ಆಗಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ ; ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಈಗ ಒದಗಿರುವುದು ಪುರುಷೋಚ್ಛ್ರಾಯದ ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಹೊರತು ಇಳಿಗಾಲದ್ದಲ್ಲ. ಗೌತಮನ ವರ್ಣನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲವೆ ? "ಮುಧೇ ದಾನೀಂ ಮಂಜೂಷೇವ ರತ್ನಭಾಂಡಂ ಯೌವನಗರ್ವಂ ವಹಸಿ |" (ಈಗ ನಿನ್ನ ಯೌವನಗರ್ವ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯೊಳಗಣ ರತ್ನಾಭರಣದಂತೆ ವ್ಯರ್ಥ.) ಅಣಕ ನುಡಿಯೊಂದ ರಿಂದ ಧಾರಿಣಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ವಿರುದ್ಧ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದಳೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತೆ, ವಸುಮಿತ್ರ ತನ್ನ "ಪರಾಕ್ರಮ"ದಿಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವನೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ ಪಂಡಿತರು. "ಅವನ ತಂದೆಯಾದ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನಂತೆ ಅವನ ಮಗನಾದ ವಸುಮಿತ್ರನೂ ಯೋಧವ್ಯೂಹಗಳ ಮಹಾ ಚಮೂಪತಿ."[117] ಭಾವುಕ

ಗೋಷ್ಠಿಗೆ ತಬ್ಬಿಬ್ಬು ಹಿಡಿಸುವ ಬಾಲಕ ಈ ವಸುಮಿತ್ರ ; ಆದರೆ ನಿಜಾಂಶವೇನು ? " ಪೌತ್ರೇಣ ಪ್ರತ್ಯಾಹೃತಾಶ್ವೋ " ಎಂಬ ಪದಗುಚ್ಛವಿದೆ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ಕಾಗದ ವಲ್ಲಿ : ಅದೊಂದು ಔಪಚಾರಿಕ ವಚನಘೋರಣೆ ಮಾತ್ರ ; ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಜರುಗಿದ ಸಂಗತಿಯ ಖಚಿತ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. ಅದೇ ಕುಶಲಪತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ "ರಾಜಪುತ್ರ ಶತಪರಿವೃತಂ ವಸುಮಿತ್ರಂ ಗೋಪ್ತಾರಮಾದಿಶ್ಯ " ಎಂದಿದೆ. ವಸುಮಿತ್ರನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೂರುಮಂದಿ ರಾಜಪುತ್ರರು ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ ಅವನ ಕಾಪಿನ ಭಂಟರಾಗಿ ; ಅವನನ್ನು ಜತನವಾಗಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಕದನವೇ ಬದುಕಾದ ಸಹಸ್ರ ಸಹಸ್ರ ಕಾದಾಳುಗಳಿದ್ದಾರೆ ; ಕದನ ವ್ರಣಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯುವ ಹತ್ತಾರು ದಂಡಾಧಿಪತಿಗಳಿದ್ದಾರೆ ; ವಸುಮಿತ್ರನ ಹೆಸರು ಮುಂದೆ ಬಂದಿರುವುದು ಮಹಾರಾಜನ ಮೊಮ್ಮಗನಾದ ಕಾರಣದಿಂದ. ಅವನೇನೂ ಯೋಧಾಗ್ರಣಿಯಲ್ಲ ಈಗಲೇ. ಮಾಳವಿಕೆಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕವನು. ಮಗು ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಅಣ್ಣನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿನ್ನೂ ಕಿಶೋರ ; ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರೆನ್ನಬಹುದು ಅವನಿಗೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ವಯಸ್ಸು ಮೂವತ್ತೆರಡರಿಂದ ಮೂವತ್ತೈದರ ಒಳಗೆ ಎಂದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹದಿನೇಳು ಹದಿನೆಂಟು ವಯಸ್ಸಿನ ಮಾಳವಿಕೆ ಅವನಿಂದ ಮೋಹಪರವಶಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಆ ವಯಸ್ಸು ಅಧಿಕವಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಬಂಧಕವಲ್ಲ.

ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಹದಿನೇಳು ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಷ ಆಗಿದೆ. ಗಣದಾಸನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವಳು " ಬಾಲೆ "ಯಂತೆ, " ದಾರಿಕೆ "ಯಂತೆ, ತೋರುವುದು ಸಹಜ ; ಆತ ಹರದತ್ತನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೃದ್ಧ. ಕೊಂಚ ಅಂಜಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಅವಳು ಅತಿ ಚಿಕ್ಕವಳೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸಲಾಗದು : ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ರಾಜನಿಗೂ ವಿದೂಷಕನಿಗೂ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಗೂ ಗಂಡಗಾಭರಿ ; ಧಾರಿಣಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಂಪಿಸದ ಚೇತನವಾವುದಿದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ? ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ. ಸಮುದ್ರಗೃಹದ ಉದ್ವೇಗ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು " ಯೋ ನ ಬಿಭೇತಿ ಸ ಮಯಾ ಭಟ್ಟಿನೀದರ್ಶನೇ ದೃಷ್ಟಸಾಮರ್ಥ್ಯೋ ಭರ್ತಾ ನನು । " (ನಿರ್ಭೀತಿಯ ರಾಜನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಭಟ್ಟಿನಿ ಇದಿರಾದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದೇನೆ) ಎನ್ನುತ್ತ ಹಂಗಿಸುವ ಬುದ್ಧಿ ಧೈರ್ಯಗಳು ಬೆಳೆದ ಪ್ರಮದೆಗೆ ಬಂದಾವೇ ವಿನಾ ಮುಗ್ಧ ಹುಡುಗಿಗೆ ಬರಲಾರವು. ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಎಂತೋ ಅಂತೆ ಧಾರಿಣಿಯ ಅಂತಃಪುರದ ಮಾಳವಿಕೆಗೂ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವಯಸ್ಸು ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದೆ.

ಇ) ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಒಲವು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಮೇಲೆ ? ಇದೊಂದು ಪ್ರಬಲ ಸೋಜಿಗವಾಗಿದೆ ಕೆಲವು ವಾಠಕರಿಗೆ. " ಬೆಳೆದ ಯುವಕನಿಗೆ ತಂದೆಯಾಗಿರುವ ನಾಲ್ವತ್ತೈದು ವರ್ಷದ ಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನ ಕನ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳು ಅನುರಕ್ತಳಾಗುವುದು ಬಹು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. "[113] " ಹದಿನೇಳರ

ರುಚಿರಕನ್ಯೆಯಾದ ಮಾಳವಿಕೆ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನವನೂ ಬಹುವಿವಾಹಿತನೂ ಆದ ಅರಸನಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತಳಾದ ಕಥೆ ಅತಿ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರಬಹುದು.''[119] ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಏನು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ತರೋಣ? ಕಾಮನಿಗೆ ಕಣ್ಣಿಲ್ಲವೆನ್ನೋಣವೆ? ಹಾಗೆಂದರೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮಾಳವಿಕೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರರ ಋಜುಬಾಂಧವ್ಯಕ್ಕೆ. ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಕರ್ಷಣೆ ತೀಕ್ಷ್ಣತ್ವ ಗಭೀರತೆ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರೇಮ ಅವರದ್ದು. ಅದಕ್ಕೂ ಮಾಲಿನ್ಯಕ್ಕೂ ಬಹಳ ದೂರ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವತ್ಸರಾಜನನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಳಿತು. ಉದಯನನ ತಮ್ಮ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ. ಇಬ್ಬರೂ ಬಲು ಪ್ರೇಮಿಗಳು; ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಹಲಕೆಲವು ಶೃಂಗಾರೋದ್ಯಮಗಳುಂಟು; ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯ ಹೆದರಿಕೆ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ವತ್ಸರಾಜ – ಬಂಧುಮತಿಯರ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿದೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ – ಮಾಳವಿಕೆಯರ ಪ್ರಸಂಗ. ಆದರೆ ಭಾಸನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎರಡು ಬೇರೆಬೇರೆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಚೇಟಿಯಾದ ವಿರಚಿಕೆಯನ್ನು ಉದಯನ ಮುಟ್ಟಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ''ವತ್ಸರಾಜನು ಕಾಮಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಆಗಾಗ್ಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದುವು.''[120] ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಷ ಕಾಳಿದಾಸ ದೂತಿಯನ್ನಾಗಿ ಇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಮೇಲೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ವ್ಯಾಮೋಹ; ಅವಳಿಗೂ ಅವನ ಮೇಲೆ ಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಮೋಹ. ಅಂತೂ ಉದಯನ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಇಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಚೆಲುವೆಯರಿಗೆ ಅಪಾಯ (lady-killers)! ಆ ಮಾತನ್ನಾಡುವಾಗ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಒಂದು ತಿದ್ದುಪಡಿಯೊಡನೆ ಅದನ್ನಾಡುವುದೇ ನನ್ನ ಅಭಿಲಾಷೆ: ಅದೇನೆಂದರೆ, ವತ್ಸರಾಜನಿಂದಾಗಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಂದಾಗಲಿ ಧರ್ಮವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರಣಯ ಯಾವತ್ತೂ ಆಗದು! ಸಂಸ್ಕೃತದ ಘನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಎಷ್ಟೋಕಡೆ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ; ನಿಷಿದ್ಧ ಪಾತ್ರದಕಡೆಗೆ ಅದು ಎಂದೂ ತಿರುಗುವಂತಿಲ್ಲ. ''ನ್ಯಾಯವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳು ಅದನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ವಿರಳ.''[121] ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ ಇತ್ತಿರುವ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: ''ಪರಕೀಯಳನ್ನು, ಎಂದರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯಾದವಳನ್ನು, ನಾಟಕದ ಕಳ್ಳೊಲುಮೆಯ ಒಳಸಂಚಿಗೆ ಎಂದೂ ಗುರಿಮಾಡಲಾಗದು, ಎಂಬ ವಿಧಿ ಇರುವುದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕು ನಾವು; ಅದು ಹಿಂದೂ ರೂಪಕದ ಮಾನ್ಯತೆ.''[122] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ರೂಪವಂತ; ವಿದಿಶೆಯ ಮೀನಕೇತನ. ಅವನ ಅಭಿರಾಮ ತೇಜಸ್ಸಿಗೆ ವೈತಾಳಿಕರು ಸಲ್ಲಿಸುವ ಸ್ತೋತ್ರ ಹಾಗಿರಲಿ, ಗಣದಾಸ ಹರದತ್ತರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಪ್ರಶಸ್ತ ಸನ್ಮಾನವನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ. ಡಾ. ರೂಬನ್ ಕೂಡ ಈ ರೀತಿ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ: ''ಈ ನಿಶ್ಯಕ್ತ ದೊರೆಯನ್ನು ಅವಳೆಂತು ಪ್ರೀತಿಸಿದಳೋ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ; ಅವನು ಬಹಳ ಸುಂದರನಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು.'' ''ಅವನನ್ನು ಎಷ್ಟು ನೋಡಿ

ದರೂ ಸಾಲದೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ.''[೧೨೮] ಮಾಳವಿಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವಗೈಯುತ್ತಿರುವ ನಲ್ಮೆಯನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು ನಾವು; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸಂಗಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಪದಾರ್ಥ ಅವಳಿಗೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ ಈಗ. ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರ ಅಡಚಣೆಯನ್ನು ತನ್ನ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯವೆಂದು ಬಿಸುಸುಯ್ಯುತ್ತಾಳೆ ಅವಳು. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪ್ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಮಸಿಯನ್ನು ಎರಚಲಾಟಸುವವರು ಆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ಬಲಾತ್ಕಾರ ಕೂಡದೆಂಬುದೇ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ನಂಬಿಕೆ, ಬಯಕೆ; ಹೇಳಿಕೆ. ಅವನ ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಲ್ಲವೆ?

ಅನಾತುರೋತ್ಕಂಠಿತಯೋಃ ಪ್ರಸಿಧ್ಯತಾ
ಸಮಾಗಮೇನಾಪಿ ರತಿರ್ನ ಮಾಂ ಪ್ರತಿ ।
ಪರಸ್ಪರಪ್ರಾಪ್ತಿನಿರಾಶಯೋರ್ವರಂ
ಶರೀರನಾಶೋಽಪಿ ಸಮಾನುರಾಗಯೋಃ ॥ (III—೧೫)

ಈ) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅಂತರ್ಯದ ತುಂಬ ಉದ್ವೇಗವಿದೆ, ಆತುರವಿದೆ, ತೀವ್ರಾಸಕ್ತಿಯಿದೆ; ಇನಿಯಳನ್ನು ಬೇಗ ಪಡೆಯುವ ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಸಂಕಟ ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದೆ; ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಹುಚ್ಚು ಹೊಳೆಯಲ್ಲ, ಆಕಸ್ಮಿಕದ ಧೂಮಕೇತುವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾರಂಭವಿದೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿದೆ, ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಘಟ್ಟಗಳಿವೆ, ಫಲಾಗಮವಿದೆ. ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ. ಅವಳಾರೋ ನೋಡಿಯೇಬಿಡಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಅವನಲ್ಲಿ ಜನಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವಿಯ ನಿರೋಧದಿಂದ ಹಂಬಲಿಕೆ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಮಾನವಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಛಲಗಾರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಅದ್ವಿತೀಯ ಲಾವಣ್ಯವನ್ನು ನಾನಾ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಲಭಿಸಿದಾಗ, ಅವಳ ಮೇಲೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಮುಟ್ಟಿ ಕ್ಷಿಪ್ರತೆಯಿಂದ ವೃದ್ಧಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತಃಪುರದ ಇತರ ವನಿತಾ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಪರಾಙ್ಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ ಅವನ ಚಿತ್ತ; ಅವಳೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಲೀನ. ಅವಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆ ಅವನ ಜೀವನದ ಏಕೈಕ ಧ್ಯೇಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವೇನು? ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಅವಳೂ "ಮದನವ್ಯಾಧಿ"ಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಉತ್ಕಂಠಿತಳಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಾಂತ; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಆ ಸಂತೋಷ ಸಂಗತಿ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ಒಲವು ಬೆಳೆದು ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತದೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ಬೋಧನದ ಫಲವಾಗಿ. ಕ್ಷಣ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಪ್ರಣಯಿಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಕಂಪನ. ಅವರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ, ಅರಸನ ಅವಿನಯವನ್ನು ಧಾರಿಣಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ, ಅವಳನ್ನು "ಚಂಡಿ"ಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾಳೆ ಇರಾವತಿ. ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಕಾರಾಗೃಹ, ಅರಸನಿಗೆ ಆಶಾಭಂಗ; ಇಬ್ಬರಿಗೂ ದುಃಖ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸಂಧಿಸಿದಾಗ, "ನನು ತವ ಸಾಕ್ಷಾದಯಮಹಮನನ್ಯಸಾಧಾರಣೋ ದಾಸಃ" ಎನ್ನುತ್ತ ತನ್ನನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ; ಮಾಳವಿಕೆಗೆ

ಹರ್ಷೋತ್ಕರ್ಷ. ಇರಾವತಿ ಮತ್ತೆ ನಡುವೆ ನುಗ್ಗಿ ಅವರನ್ನು ಚೆದುರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಿಯ ಪ್ರೇಯಸಿಯರಿಗೆ ಪುನಃ ವ್ಯಾಕುಲ; ಉಪಾಯಶೂನ್ಯರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ ದೈವದತ್ತ ಕತ್ತನ್ನೆತ್ತಿ. ಕೊನೆಗೆ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನಳಾದ ದೇವಿಯ ಕೈಯಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ. ಹೀಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಣಯ ಕಥೆ ಮಜಲು ಮಜಲನ್ನು ದಾಟಿ ಮಂಗಳದಲ್ಲಿ ಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ ನಾವು "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಚಂಚಲ ವಾಂಛಿಲ್ಯ, ಕೇವಲ ಇಂದ್ರಿಯತೃಪ್ತಿ, ಕ್ಷಣಿಕ ಚಾಪಲ್ಯ — ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದವಾವುದೂ ಸರಿಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆ. "ತನ್ನ ನಾಯಕ – ದೊರೆಯ ಒಲುಮೆ ಒರಟು ನಮೂನೆಯದಲ್ಲವೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ."[೧೨೪] ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೊಬ್ಬ ಯೋಧ; ಪ್ರಣಯವೆನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ವಿನೋದವೇ ಹೊರತು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾದ ವ್ಯವಸಾಯವಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ.[೧೨೫] ಈ ನಿರ್ಧಾರ ನಿರಾಧಾರವೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಅಗ್ನಿ ಮಿತ್ರನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಡತೆ.

ಉ) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಒಲುಮೆ ತನ್ನೊಂದು ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯದಿಂದ ಅಪರೂಪ ಬಗೆಯ ಒಲುಮೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ಎದೆ ತುಂಬ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ; ಅದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಆದರೂ ಅವನು ಆಡುವ ಅನೇಕ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾಡುವ ಹಲಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾಳವಿಕೆಯ ಪ್ರೇಮಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರೇಮಿ (a lover of love) ಯೂ ಆಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ. "ಶಕ್ಯಮಿದಾನೀಂ ಜೀವಿತಮ ವಲಮ್ಬಿತುಮ್"; "ಸಾ ವಾಮಲೋಚನಾ ಮೇ ಸ್ನೇಹಸ್ಯೈಕಾಯನೀಭೂತಾ"; "ಅನನ್ಯ ಸಾಧಾರಣೋ ದಾಸಃ": ಮುಂತಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಘಾಟನ್ನೂ ಆಘ್ರಾಣಿಸುತ್ತೇವೆ ನಾವು, ಅಕುಟಿಲ ಸತ್ಯದ ಸುಗಂಧವನ್ನಷ್ಟನ್ನೇ ಅಲ್ಲ. ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಅವನು ಬದಿಗೊತ್ತಬಲ್ಲನೆನ್ನೋಣ; ಧಾರಿಣಿಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಅವನೆಂತು ಬಾಳಿಯಾನು? ಅವನ ಕೆಲವು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಪಕನ ವದನದಿಂದ ಬೀಳುವುದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ: ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಸಹಜವಾದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ, ಸೂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆ, ಪಂಡಿತ ರೀತಿ. ಇವನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ: "ಸ್ಥಾನೇ ಪ್ರಾಣಾಃ ಕಾಮಿನೋ ದೂತ್ಯಧೀನಾಃ"; "ಉಪಚಾರ ವಿಧಿರ್ಮನಸ್ವಿನೀ ನಾಂ ನ ತು ಪೂರ್ವಾಭ್ಯಧಿಕೋಽಪಿ ಭಾವಶೂನ್ಯಃ"; "ರಮಣೀಯಃ ಖಲು ನವಾಂಗನಾನಾಂ ಮದನವಿಷಯಾವತಾರಃ"; "ನ ಶೋಭತೇ ಪ್ರಣಯಿನಿಜನೇ ನಿರಪೇಕ್ಷತಾ". ಅನಂಗ ವಿದ್ಯೆಯ ಅನೇಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಅವನಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕು: "ಕಾನ್ತಾಪರಾಧಕುಪಿತೇ; ಕಷ್ಟಂ ಸಂನಿಧಿವಿಯೋಗಃ; ಉಚಿತ ವ್ಯಾಪಾರ ವಿಮುಖೇನ; ಅನ್ಯಸಂಕ್ರಾಂತ ಹೃದಯಂ; ಸಾನ್ದ್ರಸ್ಪರ್ಶ ಕರತಲ ಇವ; ಮನಸಿಜ ವೈಷಮ್ಯ; ಸಮಾಗಮ ಮಾಯಾ;

ಪ್ರಿಯೇ ಅಪೂರ್ವೋಽಯಮುಪಚಾರಃ; ಸಂಗಮ ಸಾಧ್ವಸಃ.'' ಶೃಂಗಾರದ ಒಂದೊಂದು ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ತೃತೀಯ ಕುತೂಹಲಿ ವಿಭಜಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುವಂತೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಭಾಷಣಗೈಯುತ್ತಾನೆ. ಇರಾವತಿಯ ಸದಾಗ್ರಹ ಭಗ್ಗನೆದ್ದು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವಾಗ ಅವನು ಸಾವಧಾನದಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಹೀಗೆ:

ಬಾಷ್ಪಾಸಾರಾ ಹೇಮಕಾಂಚೀಗುಣೇನ
ಶ್ರೋಣೀಬಿಮ್ಬಾದವ್ಯಪೇಕ್ಷಾಚ್ಯುತೇನ ।
ಚಣ್ಡೀ ಚಣ್ಡಂ ಹನ್ತುಮಭ್ಯುದ್ಯತಾ ಮಾಂ
ವಿದ್ಯುದ್ದಾಮ್ನಾ ಮೇಘರಾಜೀವ ವಿನ್ಧ್ಯಮ್ ॥ (III-೨೧)

ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆ ಅವನನ್ನು ದೂರವಿರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಅವನು ವಿಳಂಬವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಗತ್ತನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ: ''ಹಸ್ತಂ ಕಮ್ಪವತೀ . . . .'' ಇತ್ಯಾದಿ. (IV-೧೫) ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅದೊಂದು ಇದೊಂದು ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ''ಇರಾವತಿ ನಡುಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನನ್ನು ಹೊಡೆಯಲಿರುವಾಗ ಕವಿತ್ವದ ವಾಗ್ಮಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ ರಾಜ. ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಆಮೋದ.''[126] ಆದರೆ ಅಂಥ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೂ ಅವನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾರೂ ಚಿಂತನೆಗೈದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ '' ಹನ್ನೆರಡನೇ ರಾತ್ರಿ '' (Twelfth Night) ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಹೆಗ್ಗಡೆಯಾದ ಆರ್ಸೀನೊ (Orsino) ವಿಗೂ ನಮ್ಮ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೂ ಕೊಂಚ ಸಾಮತಿಯಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಗಾಢ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ಒಲಿವಿಯಾ (Olivia) ಳ ವಿಷಯಿಕವಾದ ತನ್ನ ಮನೋಭಾವ ನೈಜ ನಿಶ್ಚಲ ಪ್ರೇಮವೆಂದೇ ಆರ್ಸಿನೋವಿನ ಭ್ರಾಂತಿ; ಅದು ಮಿಥ್ಯೆಯೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗುಂಟಾಗಿ ಅವನ ಎರಕ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ ವಿಯೋಲ (Viola) ಳ ಕಡೆಗೆ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗಾದರೊ ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನೈಜವೂ ನಿಶ್ಚಲವೂ ಆದ ಮೋಹ; ಕೆಲವು ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಡು ಕಟ್ಟುವುದು ಅವನ ಹವ್ಯಾಸ. ಆ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಮಾಣಿಕತೆಯಿಲ್ಲ, ಅನೃತವಿಲ್ಲ; ಕೊಂಚ ಪ್ರಕಟನಾಡಂಬರವಿದೆ. ಅವನೆಸಗುವ ಸುಳ್ಳು ತಟವಟ ನಟನೆ ಮೋಸವೆಲ್ಲವೂ ಈಗ ಅರುಚಿಯಾಗಿರುವ ಈರ್ವರು ಪತ್ನಿಯರ ಪಾಲಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಸೇರಿದುದು; ಹೃದಯೇಶ್ವರಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅವನೆಂದಿಗೂ ವಂಚಿಸಲಾರ, ತನ್ನ ಕೈಯನ್ನಾದರೂ ಕಡಿದುಹಾಕಿಯಾನು !

ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಇತರ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ; ಅವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಕಡಮೆ. ಆದರೆ, '' ಅಂತಃಪುರಪ್ರತಿಷ್ಠಿತಂ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಂ '' ಎಂಬುದರ ವಿಚಾರವಾಗಿ

ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಮರ್ಶೆ ಆಗತಕ್ಕದ್ದು. ನಾಟಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ; ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ವಚನ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದದ್ದು : "ಬಲವತ್ಪಲು ಸಾಭಿಲಾಷೋ ಭರ್ತಾ ತಸ್ಯಾಮ್ । ಕೇವಲಂ ದೇವ್ಯಾ ಧಾರಿಣ್ಯಾಶ್ಚಿತ್ತಂ ರಕ್ಷನ್ನಾತ್ಮನಃ ಪ್ರಭುತ್ವಂ ನ ದರ್ಶಯತಿ ।" ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ದಂಡಿಸಿರುವ ಪಂಡಿತವರ್ಯರೂ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ ಅದನ್ನು. "ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಸೌಶೀಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣ."[127] ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಹೀಗೆ : "ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಂ ನಾಮ ಬಿಂಬೋಷ್ಠಿ ಬೈಂಬಿಕಾನಾಂ ಕುಲವ್ರತಮ್ ।" ಧಾರಿಣಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರಿ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವನ್ನೇ ಅಲ್ಲ, ಭಯಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಾದಷ್ಟು ನಟನೆಯಿಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು. ಆದರೆ ಇರಾವತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕುಲವ್ರತವನ್ನು ಅವನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ? ನಯನುಡಿಯನ್ನಾಡುವುದೇನು, ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇನು, ಕಾಲಿಗೆರಗುವುದೇನು ಎನ್ನುವ ನಮ್ರತೆಯೇನೋ ಯಥೇಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಅವನ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ; ಅದೆಲ್ಲವೂ ಬೂಟಾಟಿಕೆಯೆಂಬುದು ಸುವ್ಯಕ್ತ. ನಾಟಕಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ ರಂಗದಮೇಲೆ. ಅವಳು ಕಳಿಸುವ "ಸಾಂಪ್ರತಂ ಪೂರ್ಣಮನೋರಥೇನ ಭರ್ತಾಹಮಪಿ ಪ್ರಸಾದಮಾತ್ರೇಣ ಸಂಭಾವಯಿತವ್ಯೇತಿ।" (ಈಗ ಪೂರ್ಣಮನೋರಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಭರ್ತ; ಪ್ರಸಾದಮಾತ್ರದಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಆದರಿಸಬೇಕು ಆತ) ಸಮಾಧಾನವಾಣಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೇತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನೂ ಆಡುವುದಿಲ್ಲ? ಅವನ 'ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ' ಎಲ್ಲಿ ಹೋಯ್ತು? ಅಥವಾ ಧಾರಿಣಿ ಆಡುವ "ಅವಶ್ಯಂ ತಸ್ಯಾಃ ಸಂದೇಶಂ ಸೇವಿತುಮಾರ್ಯಪುತ್ರೋ ಜ್ಞಾಸ್ಯತಿ ।" (ಆರ್ಯಪುತ್ರ ಅವಳ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೂ ಗೌರವಿಸುತ್ತಾನೆ) ಎಂಬ ವಚನವೇ ಅವನ ವಚನವೇ? ಏನಾದರೂ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಸ್ವಾರ್ಥಪರತೆ ಹೆಚ್ಚು; ಮಾಳವಿಕೆ ಲಭಿಸಿರುವ ಮಹದಾನಂದದಲ್ಲಿ ಅವನ ಚಿತ್ತ ಮೈಮರೆತು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಇರಾವತಿಯಕಡೆಗೆ, "ಅಹೋ ದೀರ್ಘ ರೋಷತಾ ಭವತ್ಯಾಃ" ಎಂಬ ಇರಾವತಿಯ ಕಡೆಗೆ, ನಿಮಿಷಮಾತ್ರವೂ ಹೊರಳಲಾರದು ಅದು.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೋಪದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಸ್ಫುಟ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತ ವಿವಿಧ ಮುಖದ ವಿಸ್ಮಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ.

೨) ಮಾಳವಿಕೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಅವಳ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಮೆಯೆಂದು ಒಂದು ಭಾವನೆಯಿದೆ.[128] ಅವಳ ಅಂತಃಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕವಿ ಇತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವನೆ. "ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರೇಮ ವಿರಹ ದುಃಖ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಅವನ ಪ್ರೇಮದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತೀರಿಸುವುದೇ ವಿದೂಷಕ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯರ

ಸಂಚಿನ ಉದ್ದೇಶ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದೆರಡುಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರತು ಮಾಲವಿಕೆಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಯೋಚನೆಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊರಪಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಆಗಿಲ್ಲವೆನ್ನು ವಂತಿದೆ. ''[120] ಕಾಳಿದಾಸ ರಚಿಸಿರುವುದು "ಮಾಲವಿಕೇತಿಹಾಸ" ವಲ್ಲ, "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ನಾಟಕ. ಯಾವ ರೇಖೆಗಳನ್ನೆಳೆದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಗೈದರೆ ಅನುರೂಪ ಎಂಬ ಕಲಾವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಕವಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಘಟನಾವಳಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಳೊಬ್ಬ ಕ್ರಿಯಾರಹಿತ ಪಾತ್ರ; ಅವಳ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ನಡೆಯತಕ್ಕ ಕಾರ್ಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಇದೆಯೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ? ಸ್ವರ್ಣಾಶೋಕಕ್ಕೆ ದೋಹವನ್ನೀಯುವ ಪಾದಚಲನೆ ಯೊಂದೇ ಅವಳು ಮಾಡುವ ಕೃತ್ಯ! ಅದರ ಹಿಂದೆಯೂ ಧಾರಿಣಿಯ ನಿರ್ಧಾರವಿದೆ, ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯ ಅಲಂಕರಣವಿದೆ. ಅರಸನ ಆಜ್ಞೆ, ಗಣದಾಸನ ಇಷ್ಟ, ಬಕುಳಾ ವಳಿಕೆಯ ಒತ್ತಾಯ, ವಿದೂಷಕನ ಬೆಂಬಲ, ಧಾರಿಣಿಯ ನಿಗ್ರಹಾನುಗ್ರಹ — ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇತರರ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವ ವಿಧೇಯ ತರುಣಿ ಮಾಳವಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿವರವಿವರವಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಕೆತ್ತುವ ಅವಸರ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿಲ್ಲ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ.

ಆದರೇನು? ಅವಳು ನಾಟಕದ ನಾಯಕಿ. ನಾಟಕವೊಂದು ಪುಷ್ಪವಾದರೆ ಅವಳೇ ಅದರ ಸುವಾಸನೆ; ಅದೊಂದು ವೀಣೆಯಾದರೆ ಅವಳೇ ಅದರ ನಾದ; ಅದೊಂದು ಹೋಮಾಗ್ನಿಯಾದರೆ ಅವಳೇ ಅದರ ಜ್ವಾಲೆ. ಅವಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಂತಿಗೆ ಈಷದಪಿ ಕುಂದಿಲ್ಲ. ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಯಾರಿಗೂ ಕೊಡದೆ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣವನ್ನು ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ವಿದೂಷಕ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ ಅವ ಳನ್ನು ರಾಜನ ಬಳಿಗೆ ತರುವುದೂ ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ ಅವಳನ್ನು ರಾಜನಿಂದ ಆಚೆ ಇಡುವುದೂ ಅಲ್ಲವೆ? ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಕಾರ್ಯ ವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇತರರ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಗೆ ಅವಳೊಂದು ನಿಮಿತ್ತ, ಬಹುಶಃ ಒಂದೇ ನಿಮಿತ್ತ. ಹೀಗೆ ಕಲೆಯ ಸುರಮ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪೀಠವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಮಾನ್ಯಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಾ ರಾಣಿ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ; ಮೋಹದ ರಾಣಿ ಇರಾವತಿಗೆ ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನ; ಮೂರನೇ ಸ್ಥಾನ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ, ಅರಸನ ಭಟ್ಟನಿ ಯಾಗುವವರೆಗೂ. ಆದರೂ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯ ಗದ್ದುಗೆಯನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಕಾದಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧಾರಿಣಿಗೆ ೭೭ ಪಂಕ್ತಿ, ಇರಾವತಿಗೆ ೬೨, ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ೬೪ ಸಂದಿವೆ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರವೇಶ ಎರಡರಿಂದ ಐದರ ಪೂರ್ತ ನಾಲ್ಕಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ; ಒಂದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ವರ್ಣನೆಯೇ ವರ್ಣನೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ಪ್ರವೇಶವೂ ನಾಲ್ಕಂಕಗಳಲ್ಲಿ

ಮಾತ್ರ; ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಇರಾವತಿಗಾದರೋ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಎರಡೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ; ಒಂದನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅವಳ ಹೆಸರು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಐದನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅವಳಿಂದ ಸಂದೇಶ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆ ಮೂವರು ಮಹಿಳೆಯರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಈಗ ಮುಂದೆ ಆಗ ಹಿಂದೆ ಎಂಬ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರೂ, ನಾಯಕಿಯ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾಳವಿಕೆಯೇ ಯೋಗ್ಯಳೆಂಬುದು ಸ್ಥಿರ ಗೊಂಡಿದೆ ನಾನಾ ಸೂಚನೆಗಳಿಂದ. ಅವಳ ಕುರುಹಾದ ಅಸದೃಶ ಸೌಂದರ್ಯ; ವೀರಸೇನ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ತಂದು ಸಹೋದರಿಗೆ ಅವಳನ್ನು ಕಳಿಸಿರುವ ವಿಷಯ; ಗಾನ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗಿರುವ ಅನುಪಮ ನೈಪುಣ್ಯ; ಅವಳ ವಿನಮ್ರ ವರ್ತನೆ; ಒದಗಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಸಹಿಸುವ ಆರ್ಯಮಹಿಳೆಯ ತಾಳ್ಮೆ—ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಅಚ್ಚರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳು.

ನಮ್ಮ ಹಿಂದಣ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಿಂದ ಹೊರತೆಗೆದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಪಟ್ಟಮಾಡಿದರಾಯ್ತು; ಕವಿ ಸಮಯದ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದು ಸೇರಿಸಿದರಾಯ್ತು; ಶಬ್ದರಾಜಿ ಛಂದಸ್ಸು ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದ ಸಿದ್ಧಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರಾಯ್ತು: ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಏನಿದೆ ಕಷ್ಟ? ಕಷ್ಟವಿರುವುದು ಒಂದೇ: ಪಾತ್ರ ಸಜೀವವಾಗಬೇಕು! ಮಾಳವಿಕೆ ಉಸಿರಾಡುವ ಚಲನವಲನೆಯ ನೈಜಪಾತ್ರ; ಮಣ್ಣಿನ ಬೊಂಬೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಯಂತ್ರದ ತಯಾರಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಮುಗ್ಧೆಯೆಂದಾಗಲಿ ಭೀರುವೆಂದಾಗಲಿ ಅವಳನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ತೆಪ್ಪಗಾಗುವುದು ಅನೌಚಿತ್ಯ. ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ವಿಡಂಬನಗೈಯುವ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಅವಳ ಪಾಲಿಗಿತ್ತು, ಬದುಕಿರುವ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಯುವತಿಯನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅವಳನ್ನು ಮಹಾಕವಿ. "ಈಗತಾನೇ ಕಾರಾಗೃಹ ಸರಪಣಿಗಳಿಂದ ವಿಮುಕ್ತಳಾಗಿರುವ ಚಿಕ್ಕಹುಡುಗಿ ಆಳುವ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ನಿಜಾಂಶವನ್ನು. ಬೇರೆ ಯಾರಿಂದಲಾಗಲಿ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅವನು—ಆ ಭಯದ ಪ್ರಣಯಿ—ಕೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ."[180] ಅವಳ ಮಾತನ್ನು "ಬಾಲಿಶ ವಚನ"[181] ವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ. ಮಾಧವಸೇನ ಅರ್ಧರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಒಡೆಯನಾಗುವನೆಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಿಕೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಅವಳು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ: "ಏತಾವತ್ತಾವದ್ ಬಹು ಮನ್ತವ್ಯಂ ಯಜ್ಜೀವಿತಸಂಶಯಾನ್ಮುಕ್ತಃ।" (ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಅವನ ಪ್ರಾಣ ಉಳಿಯಿತಲ್ಲ; ಅದೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ವಿಷಯ). ಅವಳ ಉದಾತ್ತಮನೋಭಾವವೂ ಬಂಧುಪ್ರೀತಿಯೂ ಎಷ್ಟು ಚೆಲುವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆ ಇಲ್ಲಿ! ಮುಂದೆ ಅವಳು ಧಾರಿಣಿಯ ತಂಗಿಯಾಗಬಲ್ಲಳೆಂದು ನಂಬಬಹುದು ನಾವು. ಒಂದೆರಡು ಪುಟ್ಟ ಭಾಷಿತದಿಂದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವಮುಸಿರನ್ನು ತುಂಬುವುದೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಮಿತಿಯನ್ನರಿತು ಹಾಳತದಲ್ಲಿಡುವುದೂ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಕಾರನ ಲಕ್ಷಣ.

"ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ನಾಯಕಿ ನೀರಸ ಪಾತ್ರವಂತೆ! ಮನಮೋಹ ಕಲಾವಣ್ಯ ನೃತ್ಯಪಟುತ್ವವೆರಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತಾವ ಗಮನೀಯ ಗುಣವೂ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲವಂತೆ! ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ಬಡಿದು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ಒಂದು ವಚನವನ್ನಾದರೂ ನಾಟಕದ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಆಡುವುದಿಲ್ಲವಂತೆ ಅವಳು![೧೦೨] ಯಾರು ನಾಟಕದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೋ ಅವರಿಗೆ ಇಂಥ ಟೀಕೆಗಳ ವ್ಯರ್ಥತೆ ಗೊತ್ತು. ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದೆ, ಮದುವೆಯ ಮಹೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮದವಣಗಿತ್ತಿಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದೆ.

೩) "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಮಹತ್ವವೆಲ್ಲ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಮುಡಿಪು. 'ದೇವಿ' ಎಂಬ ನಾಮಧೇಯ ಅವಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಂಜಸ. ಅವಳ ಈ ಹಿರಿಯಗುಣ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು, ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಅದು. ರಾಜನ ಕರೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ಆಚಾರ್ಯ ವಾದವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿರಲಿ, "ಪ್ರವಾತಶಯನೇ ನಿಷಣ್ಣಾ ರಕ್ತಚಂದನಧಾರಿಣಾ ಪರಿಜನಹಸ್ತಗತೇನ ಚರಣೇನ" ಳಾಗಿರಲಿ, ಸಾಲಂಕೃತ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಪಾರ್ಶ್ವಪರಿವರ್ತಿನಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಶೋಕವೃಕ್ಷದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮಂಡಿಸಿರಲಿ, ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರಲಿ, ಕ್ಷುದ್ರ ನಡತೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿ, ಅವಳ ಬಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಘನತೆಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಡಬಾಳು. ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ನಿರ್ವರ್ತಯತ್ವಾರ್ಯಪುತ್ರೋ ಮಜ್ಜನವಿಧಿಮ್" ಎನ್ನುತ್ತ ತೆರಳುತ್ತಾಳೆ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ; ಅದು ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಲಘುಪರಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿದೆ: "ಆಗ ರಾಣಿ ತನ್ನ ರಾಜಭರ್ತಾರನಿಗೆ ಭೋಜನವನ್ನು ಬೇಗ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ತ್ವರೆಯಿಂದ ಹೊರಟುಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿ ಮನೆವಾರ್ತೆಯ ಭಾವ ಹೆಚ್ಚು, ರಾಣಿಯ ಠೀವಿ ಕಡಮೆ."[೧೦೩] ಇದೊಂದು ವಿಕಟ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ; ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಪರೀತಾರ್ಥ ವಿದ್ಯಮಾನದಿಂದ ಹೊರಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬಾದಾಮಿ ಮಾವಿನಮರ ಬಾದಾಮಿ ಮಾವನ್ನು ಬಿಟ್ಟೀತೇ ಹೊರತು ಹುಣಸೇಕಾಯನ್ನೆಂದಿಗೂ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಧಾರಿಣಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಎತ್ತೆತ್ತಲೂ ಸಾರುವ ಧವಳಧ್ವಜ ಆವುದೆಂದರೆ ಉದಾರಹೃದಯ. "ದೊರೆಯ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಅವಳು ಮನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ."[೧೦೪] ಇಷ್ಟು ಮಾತನ್ನೇ ಹೇಳಿ ಸುಮ್ಮನಾದರೆ ಸರೋವರವನ್ನು ಕೆರೆಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದಂತೆ ಕೊರೆಭಾಷೆಯಾದೀತು. ಧಾರಿಣಿಯ ಔದಾರ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆ ಅಲ್ಲಿ ತಡೆ ಎಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಮಾಳವಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಗೌತಮ ಜಯಸೇನೆ ಧ್ರುವಸಿದ್ಧಿ ಕೌಶಿಕಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆದು ಆತಂಕ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಅವಳಿಗೆ; ವಂಚಿಸಿ ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ ಅವಳನ್ನ. ತೂಗುಮಣೆಯಿಂದ ಬಿದ್ದು ಕಾಲಿಗೆ ಬೇರೆ ಪೆಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಮುದ್ದುಮಗ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ಚಿಂತೆ ಸಂಕಟವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತು, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ

ರೀತಿ ಕ್ಷಮಿಸುತ್ತಾಳೆ ಕೊನೆಗೆ. ಅವಳ ನಿರ್ಮಲಾಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ಧೂಳುಕಣದಷ್ಟೂ ಕಹಿ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಹಾಗೆ ಅವಳು ಕೃಪೆ ತೋರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣ ವುಂಟೆಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ ವಿದ್ವಾಂಸನೊಬ್ಬ. "ಮನ್ನಿಸಬೇಕೆಂಬ ಧಾರಾಳಚಿತ್ತ ಬರುತ್ತದೆ ಧಾರಿಣಿಗೆ, ಅವಳ ಮುದ್ದು ಕುವರನ ರಣವಿಜಯಗಳಿಂದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅಂದಚೆಂದದ ಕಾಣಿಕೆಗಳಿಂದ ಸುಪ್ರೀತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳು."[135] ವಿದರ್ಭದಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಆತ ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ದರೆ, ಹಿಂದೆ ಇಂಡಿಯದಿಂದ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಕೊಳ್ಳೆಹೊಡೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದರ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಹೂವಂಚಿನ ರೇಷ್ಮೆಸೀರೆಗಳಂತೆ, ಬಿಹಾರಿನಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಮಿರಮಿರನೆ ಮಿಂಚುವ ಶಾಲುಗಳಂತೆ, ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವ ವಜ್ರದ ಶಿರೋ ಭೂಷಣಗಳಂತೆ, ಕೆನೆಬಣ್ಣದ ದೊಡ್ಡ ಕತ್ತಿಗಳಂತೆ, ನೃತ್ಯಕುಶಲಿಗಳಾದ ಸುಂದರಿ ಯರಂತೆ: ಇವೆಲ್ಲ ಅವನ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿವೆ![136] ಐಶ್ವರ್ಯದ ಪ್ರಲೋಭನೆಗೂ ಧಾರಿಣಿಯ ಉದಾತ್ತತೆಗೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೇ "ಯದ್ಯನುಮನ್ಯಸೇ ಆರ್ಯಪುತ್ರಮಪಿ ತವ ಕೃತೇ ವಿಜ್ಞಾಪಯಿಷ್ಯಾಮಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ಇರಾವತಿಗೆ; ಅವಳ ಮತ್ತು ರಾಜನ ಮಧ್ಯೆ ಎದ್ದಿರುವ ವೈಮನಸ್ಯ ವನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಪರಿಹರಿಸಬೇಕೆಂದು ಧಾರಿಣಿಯ ಇಚ್ಛೆ. ಹಾಗೂ ಮಾಳವಿಕೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಪ್ರಸನ್ನಳಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ನಮಗೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವಳ ಮೂಲಸ್ವಭಾವವಾದ ಔದಾರ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ "ಅಶೋಕಕುಸುಮ ವೃತ್ತಾಂತ". ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸವತಿ ಬಂದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ, ಕೊಟ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡದೇ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ಅವಳಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯ. ವಲ್ಲಭನ ಮನಸ್ಸು ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟದೆ; ಅವಳಿಗೂ ಅವನ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸಾಗಿದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ತಾನೇಕೆ ಕಂಟಕವಾಗ ಬೇಕು? ಇದು ಧಾರಿಣಿಯ ಚಿತ್ತದ ಪರಿವರ್ತನ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲವೆ "ವಿವಾಹ ನೇಪಥ್ಯ"ವನ್ನು ಉಡಿಸಿ ತೊಡಿಸಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಮಗ್ಗುಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು, ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರಬೇಕೆಂದು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ಅವಳು ಕಳಿಸುವುದು? ಇದೆಲ್ಲ ಆಗುವುದು ವಿದರ್ಭದಿಂದ ಉಡುಗೊರೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ, ಶಿಲ್ಪದಾರಿಕೆಯರು ಬಂದು ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವ ಮುನ್ನ. "ಅಹೋ ದೇವ್ಯಾ ಅನುಕೂಲತಾ" ಎಂಬ ಮುಕ್ತಕಂಠದ ಉದ್ಗಾರ ಏಳುತ್ತದೆ ವಿರೋಧಿ ವಿದೂಷಕನಿಂದ. ಧಾರಿಣಿ ಎಸಗುವುದೆಲ್ಲ ಬರಿ ಸತೀಧರ್ಮವೆಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಹಾಕಿ ಸುಮ್ಮನಿರುವುದು ತರವಲ್ಲ. "ಆದರ್ಶ ಆರ್ಯ ಭಾರ್ಯೆಯಂತೆ ವರ್ಣಿತಳಾಗಿ ದ್ದಾಳೆ ಧಾರಿಣಿ; ದುರುಳನಾದರೂ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಯಾದರೂ ಭರ್ತನೇ ತನ್ನ ಜೀವಿತ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಪಾತವಾಗಿದೆ ಅವಳಿಗೆ."[137] ಆರ್ಯವನಿತೆ; ಗೃಹ್ಯಸೂತ್ರ ಗಳನ್ನು ಅರಿತವಳು; ಆದರೂ ಕೇವಲ ಚಿತ್ರಪಟದ ಪತಿವ್ರತೆಯಲ್ಲ ಅವಳು. ವಿಶಿಷ್ಟ

ವಾದುದೂ ಅಮಿಶ್ರವಲ್ಲದುದೂ ಆದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮನೆಮಾಡಿದೆ ಅವಳಲ್ಲಿ.

"ಸಹನೆಯಲ್ಲಿ ಧರಣಿದೇವಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುವಳು. ಪತಿಯು ಸುಖವಾಗಿರುವುದೊಂದೇ ಅವಳಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು. ಸ್ವಾರ್ಥದ ಲವಲೇಶವೂ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲ."[138] ಧಾರಿಣಿ ಸಹನಶೀಲೆ, ನಿಸ್ಸ್ವಾರ್ಥಿ, ಪರಹಿತಾಸಕ್ತೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಒರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಕೇರಳದ ತುಂಬ ತೆಂಗಿನ ತೋಟವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕೆ? ಆದರೆ ಇಂಥ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಧಾರಿಣಿಯೊಬ್ಬ ಸರಳವೂ ಲಲಿತವೂ ಆದ ಪಾತ್ರವೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜನಿಸುವ ಸಂಭವ ಅಧಿಕ. ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಳಳೂ ಅಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯಳೂ ಅಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಧಾರಿಣಿ. ಅವಳನ್ನು ಭಜಿಸುವಾಗ ಎರಡು ಮೂರು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಗೆಯದಿದ್ದರೆ ಅವಳಿಗಾಗುತ್ತದೆ ಅಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕವಿಗಾಗುತ್ತದೆ ಅಪೂರ್ಣ ಮರ್ಯಾದೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆ ಹಾಗೆ ಹೀಗೆ ಹೊಸೆದದ್ದಾಗಿದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಗಂಟುಗಳೂ ಗೋಜುಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ಈರ್ಷ್ಯೆ ಸವತಿಮಾತ್ಸರ್ಯ ಮಾಮಸಕಗಳ ವಿಚಾರ. ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರಣಯಶಂಕೆ (jealousy) ಕೊಂಚವೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆ ಧಾರಿಣಿಯಲ್ಲಿ? ವಿದ್ವಾಂಸರ ವಿರೋಧಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. "ಸವತಿಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಅವಳಿಗಾವ ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚೂ ಇಲ್ಲ; ಅವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಗೌರವವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ."[139] "ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಅವಳು ವಿಮುಕ್ತಳೆಂಬುದು ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆ.... ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವಳ ಅಸೂಯೆ ಸ್ವರ್ಣಾಶೋಕದ ದೋಹದ ಪೂರೈಕೆಗೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ನೇಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ."[140] "ಮಾಳವಿಕೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಅವಳ ಅಕ್ಷಾಂತಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯುಕ್ತವಾದ ಭಾವ; ಅದನ್ನು ಈಗತಾನೇ ಗೆದ್ದಿದ್ದಾಳೆ ರಾಣಿ."[141] "ಇರಾವತಿಯು ತನಗೆ ಮಾಡಿದ ದ್ರೋಹಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳ ಮೇಲಿನ ಸೇಡನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಧಾರಿಣಿಯು ಮಾಡಿದ ಸಂಚು ಮಾಲವಿಕಾ ವಿವಾಹ ಎಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ."[142]* ಇರಾವತಿಗೆ ಮನಸೋತು ಧಾರಿಣಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಯೋ ವಂಚಿಸಿಯೋ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ದ್ವಿತೀಯ ಭಾರ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಪ್ರಕರಣ ಯಾವಾಗ ಆಯ್ತೋ, ಅದರ ನಿಜ ವಿವರವೇನೋ, ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ನಮಗೀಗ ಅದು ಅಪ್ರಕೃತ; "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಸರಹದ್ದಿನೊಳಗೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡೇ ಮಾತನಾಡಬೇಕು ನಾವು. ಇಲ್ಲಿ ಧಾರಿಣಿಗೂ ಇರಾವತಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಯಾವ ಅಸಹನೆಯಾಗಲಿ ಹಗೆತನವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಮಾಳವಿಕೆ ಇರಾವತಿಗೆ 'ಶತ್ರುಸ್ಥಾನ'ದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಧಾರಿಣಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅವಳು 'ಶತ್ರು'

---

* ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿನಾಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂಲ — ಪುಟ 123 – 124 ರಲ್ಲಿ.

ವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಮಾಳವಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯರ ತುಂಟಾಟ ಗೊತ್ತಾದ ಕೂಡಲೇ ಅವರನ್ನು ನಿಗಳಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇಡುವುದು ಕೇವಲ ಇರಾವತಿಯ ಗೌರವವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರಲೇ ಅಲ್ಲ; ಧಾರಿಣಿಯ ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಪ್ರೇರಣೆ. ಹೆಣ್ಣುಹುಲಿಯಂತೆ ಶೀಘ್ರ ಕೋಪಿ, ಉಗ್ರಭಾಷಿಣಿ ಇರಾವತಿ. ಅಂತಲ್ಲ ಧಾರಿಣಿ; ಹಿಂಡಿನ ಯಜಮಾನಿಯಾದ ಹೆಣ್ಣಾನೆಯಂತೆ ಗಂಭೀರೆ, ತುಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಹೆಣ್ಣು ಹುಲ್ಲೆಯಂತೆ ಸುಕುಮಾರೆ. "ನ ಮೇ ಏಷ ಮತ್ಸರಸ್ಯ ಕಾಲಃ" ಎನ್ನುತ್ತ ತನ್ನ ಶುದ್ಧ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ ದೇವಿ. ಅದು ಸರಿ. ಆದರೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಅವಳು ಗೋಪ್ಯಮಾಡಿಡುವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಜವೇನು ? ಹೆಸರನ್ನು ರಾಜನಿಗೆ ತಿಳಿಯಹೇಳುವುದೂ ಅವಳಿಗೆ ಅನಿಷ್ಟ. ಅರಸನೆದುರು ಮಾಳವಿಕೆಯ ನಾಟ್ಯ ಆಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದನೇ ಅಂಕ ಪೂರ್ತ ನೆವದಮೇಲೆ ನೆವವನ್ನು ಹೂಡುವ ಆಸ್ಥೆಯಿದೆ ಅವಳಿಗೆ; ಏತಕ್ಕೆ? ಅನಂತರವೂ ಕೋಮಲೆಯ ಸುತ್ತ ಕಠಿಣವಾದ ಉಸ್ತುವಾರಿಯನ್ನು ಇಡುತ್ತಾಳೆ ಅವಳು. "ಅಹೋ ಅವಿನಯ ಆರ್ಯಪುತ್ರಸ್ಯ।" ಇದೇ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಕಾರಣವೆ ? ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ, ಎಂಥ ಆದರಕ್ಕೆ ಅರ್ಹಳಾದರೂ, ಮಾಳವಿಕೆಯೊಬ್ಬ ದಾಸಿ; ಅವಳಿಂದ ಸೇನಾಪತಿ ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರನ ಕುಮಾರ, ವೀರ ವಸುಮಿತ್ರನ ಜನಕ, ತನ್ನ ಪತಿ, ವಿಮೋಹಿತನಾಗುವುದು ಹೊಲ್ಲವ್ಯಾಪಾರವೆಂಬ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಅವಳನ್ನು ಆ ನಿರೋಧ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೂ, ಹಿಂದೆ ಇರಾವತಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ಒದಗಿ ಬಂತು. ಹೋಗಲಿ, ಅವಳೊಬ್ಬ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಪುತ್ರಿ; ಭೂನಾಥನ ಮಡದಿಯಾಗಲು ಅಯೋಗ್ಯಳಲ್ಲ. ಹೀಗೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಈಗ ತಿರುಗಿ, ಕೀಳುದರ್ಜೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ, ಅವಳಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ನೆಮ್ಮದಿಭಂಗ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅವಳ ಸಂಕಲ್ಪ ಸ್ವಭಾವವಿರುದ್ಧವಲ್ಲ, ಧಾರಿಣಿಯಂಥ ಪರವನಿತೆಗೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಆ ರೀತಿ ವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಧಾರಿಣಿ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ; ಆದರ್ಶ ಸ್ತ್ರೀಯಾದರೂ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ; ನಯನಮನೋಹರಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ನೋಟಕರಿಗೆ.

ವೈರ ಆಕ್ರೋಶ ಕಾಠಿಣ್ಯಗಳಿಂದ ವಿಮುಕ್ತೆ ಧಾರಿಣೀದೇವಿ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಒಂದೊಂದು ಅಣಕನುಡಿಯನ್ನಾಡುವುದೇ ಅವಳ ವೈಷಮ್ಯದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ. ಅವಳ ಶುಭ್ರವದನವನ್ನು ಕಂಡೊಡನೆಯೇ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತದೆ ಒರಟುತನ. ಪರುಷವಚನವನ್ನು ಆಡಲಾರದು ಅವಳ ರಸನೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ರೋಷಭಾವ ಅವಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಗಲಾರದು. ಶುಚಿವಿನಯದ ವಿಗ್ರಹ ಅವಳು. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ "ಅಹೋ ಭರ್ತಾ। (ಅಭ್ಯುತ್ಥಾತು ಮಿಚ್ಛತಿ)" ಎಂಬ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿ. ಮಾಳವಿಕೆ ಯಾರೆಂಬುದು ತಿಳಿದಾಗ ಅವಳಿಗೆಷ್ಟೊಂದು ಅನುತಾಪ! ದೋಲಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೊಡನಿರಲು ಬರುತ್ತಿರುವ ಇರಾವತಿಗೆ ಮಾಳವಿಕೆ

ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯರಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರತಿರೋಧ ಅಪಮಾನಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಅವಳಿಗೆ ಆಗ್ರಹ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ಪರಿವಾರದವರಾದರೂ ಅಪರಾಧಿಗಳನ್ನು ದಂಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಿನಯವೆಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸೇರದು ನಯವೇ ಧರ್ಮವಾಗುಳ್ಳ ಧಾರಿಣಿಗೆ.

ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ವಿದೂಷಕರಂಥವರೊಡನೆ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸಿರುವ ಗೃಹಿಣಿ; ಇರಾವತಿಯೊಡನೆ ಸಹಬಾಳು ಬಾಳಿರುವ ಮಹಿಳೆ; ಅನುಭವಪುಷ್ಟಳಾದ ಹಿರಿಯಾಕೆ; ಅತ್ಯಂತ ಮಹಿಮೆವೆತ್ತವಳು — ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಆದ ಅಹಿತವನ್ನು ಮಗುವಿನಂತೆ ಮರೆತುಬಿಡುತ್ತಾಳೆ, ಮಗುವಿನಂತೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ನಂಬಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ ಈ ಮಹಾದೇವಿ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಡಾಂಭಿಕವನ್ನೂ ಗೌತಮನ ಕೈತವವನ್ನೂ ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದ್ದಾಳೆ, ಅವುಗಳಿಂದ ಆತಂಕಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೂ ಜನಿವಾರವನ್ನು ಬೆರಳಿಗೆ ಸುತ್ತಿಬಿಗಿದು ಚೀರುತ್ತ ವಿದೂಷಕ ಬಂದಾಗ, ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ಮರೆತು ಠಕ್ಕನಮೇಲೆ ಮರುಕವರ್ಷ ಸುರಿಸುತ್ತಾಳೆ, ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರ ತೆಗೆದುಕೊಡುತ್ತಾಳೆ ಎರಡನೇ ಯೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ. 'ಹಾಸಿಗೆಯನ್ನು ಬೇರೆಕಡೆಗೆ ಬದಲಾಯಿಸು' ಎಂದು ಕುಟಿಲಪಟು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಹೇಳಿದರೆ, ಗಂಡನಿಗೆ ತನ್ನಮೇಲೆ ಪುಷ್ಕಳ ಅಭಿಮಾನವೆಂದು ಹಿಗ್ಗುತ್ತಾಳೆ ತಿಳಿಮನಸ್ಸಿನ ಸಾಧ್ವಿ. ಧಾರಿಣಿಯ ಗುಣಸೌಂದರ್ಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಮುಂದೆ ನಿವಾಳಿಸಬೇಕು ಮಾಳವಿಕೆ ಇರಾವತಿಯರ ಆಕೃತಿವಯ್ಯಾರವನ್ನ, ಲಾಸ್ಯದ ಗಾಡಿಯನ್ನ.

"ವಯೋಜ್ಯೇಷ್ಠಳಾದ ಮುಖ್ಯಮಹಿಷಿ ಧಾರಿಣಿಯ ಕರುಣಾಜನಕವಾದ ಗಂಭೀರವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಮನಸ್ಸು"[143] ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಿದೆ ಪ್ರೊ. ಡೇಯ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ. "ಕರುಣಾಜನಕವಾದ" ಎಂಬ ಮಾತು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ ಅವಳ ಭವ್ಯತೆಗೆ. ಧಾರಿಣಿಯಮೇಲೆ ಕನಿಕರವನ್ನಿಡುವುದಕ್ಕೆ, ಅವಳಿಗೆ ದಯೆಯನ್ನು ಬೀರುವುದಕ್ಕೆ, ನಾವೆಷ್ಟರವರು? ಕನಿಕರ ದಯೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಬೇಡುವವಳು, ಅವಕ್ಕೆ ಅರ್ಹಳಾದವಳು, ಬೇರೊಬ್ಬಳಿದ್ದಾಳೆ, ಇರಾವತಿ.

"ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಬಹುಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಇಡೀ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ, ತನ್ನ ಜೋಡಿಗೆ ಯಾವ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವೂ ಇಲ್ಲದವಳಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ ಧಾರಿಣಿ."[144]

ಳ) ಮೂರು ಬಗೆಯ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಘಾಸಿಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ಬಡ ಇರಾವತಿ. ಅ) ಅವಳು ತೀರ ಅಮುಖ್ಯವೆಂಬ ತಿರಸ್ಕಾರ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಮೂರುಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವಳ ಹೆಸರನ್ನೇ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ ಪ್ರೊ. ಹಾರಿಟ್ಸ್.[145] ನಾಟಕವನ್ನು ಐದಾರು ಪುಟ ಪೂರ್ತಿ (ಪು. ೩೮೮–೩೯೪) ವಿಳಂಬವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ ಅವಳನ್ನು "ಎರಡನೇ ರಾಣಿ" ಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ: ಸಮುದ್ರಗೃಹಕ್ಕೆ ಅವಳೇತಕ್ಕಾಗಿ ಬರುತ್ತಾಳೆಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ, ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಎಚ್ಚರ ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಅಸೂಯೆಯ ಇರಾವತಿಯಿಂದ ಪುನಃ

ಅವರಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.''[146] ಆ) ಧಾರಿಣಿಯ ಸುವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕುರೂಪದ ಪ್ರತಿಚಿತ್ರವಾಗಿರಲೆಂದು ಅವಳನ್ನು ಕವಿ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವನೆಂಬ ಭಾವನೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ರಜತ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಇರಾವತಿಯ ಊಮುಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟರೆ ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ? ಡಾ. ಕೀತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಲಿಸಿ: "ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕರವಾದ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಇಬ್ಬರು ರಾಣಿಯರಿಗೆ ಕಾದಿರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ಪ್ರಸನ್ನವಿಲಾಸ, ಗಂಭೀರ ಗೌರವ, ನ್ಯಾಯನಿಮಿತ್ತವಿದ್ದರೂ ಕೋಪಗೊಳ್ಳದ ದೊಡ್ಡಮನಸ್ಸುಗಳು ಇರಾವತಿಯ ರಾಗಾವೇಶದ ದುಡುಕಿನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಬಲುಕಾಂತಿಯಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತವೆ. ಇರಾವತಿಯ ಜಾಯಮಾನ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಿ ಆಲಿಸುವ ಚಾಳಿಗೂ ಮತ್ತು ದೊರೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನೂ ಮರೆತು ಅವನಮೇಲೆ ದಂಗೆಯೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಅವಳನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತದೆ.''[147] ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಇರುವ ಸ್ವಭಾವ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಬಾಲವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಇರಾವತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದು ಆದೊಂದು ಉಪಕಾರಕ್ಕೋಸ್ಕರಲೇ ಅಲ್ಲ; ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ ಅವಳು. ಇ) ಮೂರನೆಯದು ಸಕಾಲ ಅಕಾಲವೆಂಬುದಿಲ್ಲದೆ ಅವಳ ತಲೆಯಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಬಯ್ಗುಳದ ಆಲಿಕಲ್ಲು ಮಳೆ. "ಘನತೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲದ ಒಲವುಗಾತಿಯಾದ್ದರಿಂದ ದೊರೆಯ ದಾಂಪತ್ಯದ್ರೋಹವನ್ನು ಕಂಡು ಸರೋಷಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಆಕೆ.''[148] "ಅವಳಲ್ಲಿ ಸಪತ್ನೀ ಮಾತ್ಸರ್ಯವು ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚು, ಅವಳಿಗೆ ವ್ಯಾಘ್ರಿಣಿಯ ಆವೇಶವು ಬರುವುದೆಂದರೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗದು.''[149] "ಪುರೂರವನ ನೊಂದ ರಾಣಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ರೋಷಯುತಳೂ ಪಾನಮತ್ತಳೂ ಆದ ಇರಾವತಿ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಆತ್ಮನಿಗ್ರಹವನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ; ಈರ್ಷ್ಯೆಯ ಉರ್ವಶಿಯೊಡನೆ ಅವಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಾದೃಶ್ಯ.''[150] "ಅವಳೊಬ್ಬ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಹೆಂಗಸು; ತನಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಅವಳಿಗೆ ಗರ್ವ.''[151] "ಹೀಗಾಗಿ ದೊರೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಕಟುವಾಗಿ ಬಯ್ಯುವುದು .... ಅವಳ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿಹೋಗಿದೆ.''[152] "ವಿಶೇಷ ಅಸೂಯೆಯ ಹೆಂಗಸಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ .... ಅವಳೊಬ್ಬ ಥಟ್ಟನೆ ಚಿಮ್ಮುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಹೆಂಗಸು.''[153] "ಇರಾವತಿ ರಾಗಾನ್ವಿತೆ, ಆತುರಗಾತಿ, ಶಂಕಾಕುಲೆ, ತಗಾದೆಯವಳು ಮತ್ತು ಔದ್ಧತ್ಯದಾಕೆ.''[154]

ವ್ಯಗ್ರತೆಯನ್ನು ಅವಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ, ದಿಟ; ಕನಲಿ ಕೆಂಪಾದಾಗ ಚಿತ್ತಸಂಯಮ ಅವಳಿಂದ ಕಳಚಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ, ದಿಟ; ಗಂಡನನ್ನು ಉದ್ಯಾಣದಿಂದ ಹೊಡೆಯಹೋಗುತ್ತಾಳೆ, ದಿಟ; ಕಳ್ಳು ಕುಡಿದು ತಪ್ಪುಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಕ್ಕುತ್ತಾಳೆ, ದಿಟ; ರಾಜನ ಸುಳಿದಾಟವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊಂಚುಕಾಯುವುದೂ ಉಂಟು, ದಿಟ. ಆದರೆ ರೇಗುವಿಕೆ ಸುರಾಪಾನ ನರಿಯ ಕೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲ ಅವಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ

ಯಾದುವೋ ಸಂಚಾರಿಯಾದುವೋ? ಹಾಗೆಲ್ಲ ಲಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕೊಡಹಿ ಅವಳು ಗುಡುಗಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಭಾರಿ ನಿಮಿತ್ತವಿಲ್ಲವೆ? ಅವಳಿಂದ ಯಾವ ಅಪರಾಧ ಆಗಿದೆ? ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ವಿದೂಷಕರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಹಾವಳಿಯನ್ನು ತಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಧಾರಿಣಿಗೇ ಕಷ್ಟವಾಗಿರುವಾಗ, ಇನ್ನೂ ಪ್ರಮದೆಯಾಗಿರುವ ಇರಾವತಿ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಂಡು ಸಹಿಸಿಯಾಳು? "ಈ ಅಪಮಾನವನ್ನು ತಾಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಳಿನ್ನೂ ಬಹಳ ಚಿಕ್ಕವಳು; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಅಸೂಯೆಯೂ ಆಗ್ರಹವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಜನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡುವ ಮನಸ್ಸು ಕಡಮೆ."[೬೮] ಧಾರಿಣಿಯ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳ ಪಾದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ನಾಥ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಣಿಯುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಅವಳ ಎದೆ ಸೀಳಿಹೋಗುತ್ತದೆ; ಅವನ ಸುಳ್ಳು ಕಳ್ಳತನ ಉದಾಸೀನ ದ್ರೋಹಗಳಿಂದ ಕಾದ ಕೆಂಡವಾಗುತ್ತದೆ ಅವಳ ಮೈ. ಕುಪಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ, ಸಿಡುಕುತ್ತಾಳೆ, ದೂಷಣೆಗೈಯುತ್ತಾಳೆ. ಎರಡನೇ ಬಾರಿ ಅದೇ ತೆರದ ನೀಚವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವವನನ್ನು ಕಂಡು ಅವಳು ಕ್ರುದ್ಧಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ರೋಷವಚನವನ್ನಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಅಣಕಗೈಯುತ್ತಾಳೆ ಅಷ್ಟೆ. ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವಳಿಗಿನ್ನೂ ಪೂರ್ವವಯಸ್ಸು; ಗಂಡನನ್ನು ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ದಾನಮಾಡಿ, ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ತೊತ್ತಿಗೆ ಜಯಮಾಲೆ ಹಾಕಿ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ, ನಾಡಾಡಿ ಕಾಮಿನಿಯಲ್ಲ ಅವಳು, ಪಾರ್ಥಿವ ರಮಣಿ, ರಾಜಾ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಿಷಿ, ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯಿಂದ ಗೌರವವನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿರುವ ಮಾನ್ಯೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳು ಅವಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲ. ವಿಷಘಳಿಗೆ ವಿಷಮ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಅಡಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದರೆ, ಅವಳದ್ದಲ್ಲ ಪೂರ್ತಿ ದೋಷ.

ವಿಶ್ವಾಸವೂ ಮರುಕವೂ ದೊಡ್ಡ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ ಅವಳಲ್ಲಿ. ರಾಜನ ಮೇಲಣ ಒಲುಮೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಚಾಂಚಲ್ಯದಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ವೇದನೆ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಿಟ್ಟು. ವಿದೂಷಕನ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ, "ಅತ್ಯಾಹಿತಮ್। ನ ಖಲು ಸಾವಶೇಷ ವಿಷವಿಕಾರೋ ಭವೇತ್।" ಎನ್ನುವವಳು ದಾಂಕ್ಷಿಣ್ಯಬಾಹಿರಳಲ್ಲ. ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬೆದರಿರುವಳೆಂಬ ಸುದ್ದಿ ಬಂದೊಡನೆ ಅವಳು ಹೇಳುವುದೇನು? "(ಸಾವೇಗಮ್) ತ್ವರತಾಂ ತ್ವರತಾಮಾರ್ಯಪುತ್ರ ಏನಾಂ ಸಮಾಶ್ವಾಸಯಿತುಮ್। ಮಾತಾವದಸ್ಯಾಃ ಸಂತ್ರಾಸಜನಿತೋ ವಿಕಾರೋ ವರ್ಧತಾಮ್।" (ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ) (ಬೇಗ ಹೋಗು, ಆರ್ಯಪುತ್ರ, ಬೇಗ ಹೋಗು; ಅವಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸು. ಭೀತಿಯಿಂದಾದ ಅವಳ ವಿಕಾರ ಹೆಚ್ಚದಿರಲಿ) ಎರಡನೇ ಸವತಿ ಆಗುವಳೇನೋ ಎಂಬ ದುಗುಡ ತನ್ನನ್ನು ಮುಸುಕಿರುವಾಗ, ಮೊದಲನೇ ಸವತಿಯ ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಮಮತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಇರಾವತಿ ದಿಟ್ಟೆಯೆ, ಕೆಟ್ಟವಳೆ? ಅವಳೂ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು; ಅವಳಿಗೂ ಉಂಟು ಹೆಂಗರುಳು. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಗೊತ್ತು, ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸುತ್ತ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ

ಸಮ್ಮತವಾದ ಕಲೆಯ ಬೇಲಿಯನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿ ಅವನ್ನು ಅಪಾರ್ಥದಿಂದ ಕಾಪಾಡುವ ಚತುರವಿದ್ಯೆ.

ಇರಾವತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಾನಾ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವೆ; ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಜವಾಬು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ನಮಗೆ. ಅವಳಾರು ? ತಾಯಿ ತಂದೆಗಳ ಹೆಸರೇನು ? ತವರೂರೆಲ್ಲಿ ? ಅವಳನ್ನು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮದುವೆಯಾದದ್ದು ಹೇಗೆ ? ಆಗ ಧಾರಿಣಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಯಾವುದಾಗಿತ್ತು ? ಇರಾವತಿಗೆ ವಯಸ್ಸೆಷ್ಟು ? ಹರದತ್ತನ ಶಿಷ್ಯೆಯೆ ಅವಳು ? ಹಿಂದೆ ಹರದತ್ತನ ಶಿಷ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದಳೆಂದು ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಮತ.[156] ಈಗಲೂ ಅವನ ಶಿಷ್ಯೆ, ಅವಳ ಮತ್ತು ಮಾಳವಿಕೆಯ ನರ್ತನದಿಂದ ಆಚಾರ್ಯರ ಜಗಳ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಬೇಕು, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಇತರ ಕೆಲವರು.[157] ಅವಳು ಬಾಹುಜರ ವಂಶದವಳಲ್ಲ, ವಿಧಿವಿಹಿತವಾಗಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವಾದವಳಲ್ಲ, ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ.[158] "ರಾಣಿಯ ಊಳಿಗದವರಲ್ಲಿ ಚೆಲುವೆಯಾದ ಒಬ್ಬ ನೃತ್ಯ ಬಾಲೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ ಅವನು; ನಂತರ ಪುನಃ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ತೊತ್ತನ್ನು ಕೈವಶಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಬೀಳುತ್ತಾನೆ."[159] ಆದರೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲ ಅವಳನ್ನು ಪೃಥ್ವೀಶನೊಬ್ಬನ ತನುಜೆ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಎರಡನೇ ತಳೋದರಿಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಧಾರಿಣಿ ಅವಳಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಮರ್ಯಾದೆ, ಮಾಳವಿಕೆಯ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅವಳ ಅನುಮತಿ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವಿಕೆ, ಅವಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕಾದಿಗಳ ವಿನೀತವೃತ್ತಿ, ಎಲ್ಲವೂ ರಾಜಪತ್ನಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಾ ರಾಜನ ಉಪಪತ್ನಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಅವಳ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

ನಾಟಕಾವಸಾನದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಗತಿಯೇನು ? ಅವಳು ಹೇಳಿಕಳಿಸುವ ಉತ್ತರ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿದೆ : ಅದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಪಾಠಗಳುಂಟು. i) "ನ ಮಯಾ ಭರ್ತುರನುಕೂಲಮಾಚರಿತಮ್"; ii) "ಭರ್ತುರನುಕೂಲಂ ನಾಮ ಮಯಾಚರಿತಮ್"; iii) "ಭರ್ತುರನುಕೂಲಂ ನನು ಮಯಾ ಆಚರಿತಮ್". ಮಾಳವಿಕೆಯ ವಿವಾಹವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ರಾಜನೊಡನಾದ ವೈರವನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ, ಸುಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆಂದು ಹಲವು ಪಂಡಿತರ ಭಾವನೆ.[160,161] ಹಾಗಾಗಿದೆಯೆಂದು ಪೂರ್ತಿ ನೆಚ್ಚುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪ್ರಸಾದ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಮೇಲಿರಲೆಂಬ ಅವಳ ವಚನಕ್ಕೂ ಎರಡರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜನ ಪರವಾಗಿ ಧಾರಿಣಿಯೇ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೂ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಮಂಗಳೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಇರಾವತಿಗೆ ಭಾಗವಿಲ್ಲ. ಅವಳು ದುಃಖಮಗ್ನಳಾಗಿದ್ದಾಳಲ್ಲವೆ ? ಆ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಮದ್ದುಂಟೆ ? ಅವಳಿಗಿರುವುದೂ ನಮಗಿರುವುದೂ ಒಂದೇ ಭರವಸೆ; ಧಾರಿಣಿಯ ಧಾರಾಳ ಹೃದಯ, ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯತೆ, ಮೈತ್ರಿ.

೮. ಹೆಂಗಸರ ಸಂಕಟ

"ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದಲ್ಲಿ ಸಂಕಟ ನೀಳ್ದಿದ್ದು ನಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ತಲೆಯನ್ನಾದರೂ ಎತ್ತಿಯೇ ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಭುತ್ವವೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಮೇಲೆ. "ಯೋ ಬಿಡಾಲಗೃಹೀತಾಯಾಃ ಪರಭೃತಿಕಾಯಾಃ" ಎಂಬಂತೆ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ತೊಳಲುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆ. "ಮೃತ್ಯುಮುಖ ಇವ ಸಾರಭಾಂಡ ಭೂಮಿಗೃಹ"ದಲ್ಲಿ "ನಿಕ್ಷಿಪ್ತ"ಳಾಗುವ ಶಿಕ್ಷೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಅವಳಿಗೆ. ಸಮುದ್ರಗೃಹದ 'ಅಕಾರ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಇರಾವತಿಯಿಂದ ಪುನಃ ಭಂಗಿತಳಾಗಿ, ಇಳಿಯುತ್ತಾಳೆ ಮರಣೋಪಮ ಭಯಕ್ಕೆ. ಹೀಗೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಸೇರುವ ಮುನ್ನ ವಿಷಾದ ಬೆಂಕಿಯಮೇಲೆ ನಡೆಯಲೇಬೇಕು ನಾಯಕಿ. ಇರಾವತಿಯ ಶೋಕ ಒಂದಲ್ಲ, ಎರಡಲ್ಲ; ಬಲುದುಗುಡದ ಬಂದಿಯಾಗಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಗಳಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಧಾರಿಣಿಗೆ ಮನೋವ್ಯಥೆಯ ಪರಂಪರೆ: ಅರಸನ ಅವಿನಯ, ವಿದೂಷಕನ ತಂತ್ರ ಗಣದಾಸನ ಉತ್ಸಾಹಗಳಿಂದ ಹಿಂಸೆ, ಅಶೋಕವೃಕ್ಷ ಕುಸುಮಿತವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ ಚಿಂತೆ, ಇರಾವತಿಯ ಅವಮಾನದ ಸಲುವಾಗಿ ಸಹದುಃಖ, ವಸುಮಿತ್ರ ಸಮರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವ ಕಾರಣ ವ್ಯಾಕುಲ – ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ಥೈರ್ಯದಿಂದ ತಾಳುತ್ತಾಳೆ. ನಾನಾ ಯಾತನೆಗಳ ಮಹಾಮಾತೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೋ ಎಂಬಂತೆ ಅವಳಿಗೆ ಕಾಲು ಉಳುಕುತ್ತದೆ. ಬಲು ಬೆದರಿರುವ ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ "ಪ್ರವಾತ ಕಿಸಲಯಮಿವ" ನಡಗುತ್ತ ಅವಳ "ಅಂಕನಿಷಣ್ಣ"ಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯೂ ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಾಳೆ, ಇರಾವತಿಯ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಜರುಗಿರುವ ಅಪಘಾತಗಳಿಂದಾದ ಪರಿತಾಪ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಹೆಂಗಸರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಂಡಸರಿಗೆ ಬರುವ ಕೋಟಲೆ ಕಡಮೆ; ಕೊನೆಗೆ ಅದನ್ನು ಕೋಟಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೋ ಬಾರದೊ! ಬಂಧುಮತಿ ರತ್ನಾವಳಿಯರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ತುರಂಗವಾಸ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಗೌತಮನಾದರೋ "ವಿಪಣಿಗತ ಇವ ವೃಷಭ" ನಂತೆ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಾನೆ ಹಾಯಾಗಿ; ಯಾವ ಕೃತ್ರಿಮವನ್ನು ಹೂಡಿದರೂ ಅವನಿಗೆ 'ಮಾಫಿ'! ಪ್ರಿಯಾವ್ಯಸನವೇನೋ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನ; ಆದರೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಯಾವ ತೊಂದರೆ

ಒದಗಿಬಂದರೂ ಅವನ ನೈಯಿಂದ ಜಾರಿಬಿದ್ದು ಬೇಗ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳ ಕ್ಕಿಳಿದು ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಬಾಧಿಸುವ ಆಳವಾಗಲಿ ಚೂಪಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅವನ ಲಲಿತ ಸ್ವಭಾವ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ಪರಿ ಹಾಗಿದೆ. ಸುಮತಿ ಅಳಿದ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವನು ಕೌಶಿಕಿಗೆ ಒರೆಯುವ ಸಾಂತ್ವನ, "ಭಗವತಿ ಅನುಭೃತಾಮಿದೃಶೀ ಲೋಕಯಾತ್ರ। ನ ಶೋಚ್ಯಸ್ತತ್ರಭವಾನ್ಸಫಲೀಕೃತ ಭರ್ತೃಪಿಣ್ಡಃ।", ಬರಿ ಔಪ ಚಾರಿಕವಾದದ್ದು, ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು, ಹೃದಯದಿಂದ ಉಕ್ಕಿಹರಿದು ಹೃದಯವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವಂಥಾದ್ದಲ್ಲ. ಗಾಢದುಃಖಕ್ಕೆ ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ; ನಾಯಕನ ಎದೆಯನ್ನಂತೂ ಅದು ಎಂದಿಗೂ ಹೊಗಲಾರದು.

ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಡಿಯುವ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ತಂದಿಟ್ಟದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ? "ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರವೊಂದು ಹೆಂಗಸರ ನಾಟಕ"[102] ಎಂಬುದರಿಂದಲೆ? ಅದು **ಗಂಡಸರ** ನಾಟಕವೂ ಹೌದು. ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯೆಲ್ಲ ಗಂಡಸರದ್ದೇ! ಅವರು ಹಾಡುವಂತೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ ಹೆಂಗಸರು. ಅಥವಾ ಹೀಗೆ ಭಾವಿಸೋಣವೆ? "ಕಾಳಿದಾಸನು ತಾನು ರಚಿಸಿದ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಪಕ್ಷಪಾತ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೂ ಕಾರಣ."[103] ದಕ್ಷ ನಾಟಕಕಾರನ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇಂಥ 'ಪಕ್ಷಪಾತ' ಸಲ್ಲದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಧಾರಿಣಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕಾವ ವನಿತಾಪಾತ್ರ ಪೂಜಾರ್ಹವಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ? ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮಾನಿನಿಯಲ್ಲ ಇರಾವತಿ. ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಾಂಛಿಲ್ಯ ನಮಗಿದ್ದರೂ ಅವಳೇನೂ ನಿರ್ದೋಷಿಯಲ್ಲ. ಸ್ವಾಮಿನಿಯೂ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಪೂರಿತಳೂ ಆದ ದೇವಿಯ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ರಾಜನಿಂದ ಅವಳು ಪ್ರಣಯಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುವುದೇನೋ ಸಹಜ, ಅನಿವಾರ್ಯ, ಸುಂದರ. ಆದರೆ ಅವಳೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿ ಭಟ್ಟನಿಯರಿಗೆ 'ದ್ರೋಹಿ'ಯಾಗು ತ್ತಾಳೆ ಅಲ್ಲವೆ? ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಇರಾವತಿ ವಿದೂಷಕ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮಾಳವಿಕೆಯರ ವಾಸಸ್ಥಾನ ಒಂದೇ ನಗರಾರಾಮ.

ಪೌರ್ವಸ್ತ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಗೃಹಕೃತ್ಯದ ಚಿಂತೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ಮೂಲಕ ಯಾತನೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಪುರುಷರಲ್ಲ. "ಮಾಲ ವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಅನ್ನಬಟ್ಟೆಯ ಕೊರತೆಯಲ್ಲ, ಪ್ರಣಯದ ಕೊರತೆ; ಅದೂ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಾಗುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗೊಂದಲ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಗೌತಮರಂಥ ಗಂಡಸ ರಿರುವ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ—ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರವಾದರೇನು ರೈತನ ಗುಡಿಸಲಾದರೇನು— ದುರ್ನಯವೆಂದು ತೋರುವ ವ್ಯಾಮೋಹ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ತೋರುವ ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೆಂಡತಿಯರ ಒಳಜಗಳ ಎದ್ದೇ ಏಳುತ್ತದೆ. ಅವನ ಬಹುಪತ್ನೀತ್ವ (polygamy) ಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಕಷ್ಟವ್ಯಸನ ಅದು. ಸವತಿಯರಿದ್ದರೇನು ಸತಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಪತಿಯ ಅಕ್ಕರೆ, ಗೌರವ, ಅನುಕಂಪೆ. ಸತಿಯರ ಮಾದರಿ ಬೇರೆಬೇರೆ.

ಒಬ್ಬಳಿಗೆ ಆತನ ಗೌರವವೇ ಸಾಕು; ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಕೊಂಚ ಒಲುಮೆ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ತೃಪ್ತಿ; ಮತ್ತೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರೀತಿ ಲಭಿಸದಿದ್ದರೆ ಅಶಾಂತಿ; ಮಗುದೊಬ್ಬಳ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೆಲ್ಲ ಅವನೊಂದು ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷ. ಅಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅವರು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯೂ ನಾನಾ ಬಗೆ. ಎಲ್ಲರೊಡನೆಯೂ ಸೌಹಾರ್ದದಿಂದ ಬಾಳುವ ಬುದ್ಧಿ ಒಬ್ಬಳಿಗಾದರೆ ತನ್ನ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೆ. ಇತರ ಮಡದಿಯರ ಮೇಲೆ ಕಾರುಬಾರು ನಡೆಸುವ ಇಚ್ಛೆಯುಳ್ಳವಳಿದ್ದರೆ ಇತರರ ಸೇವಕಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಚಿತ್ತದವಳೂ ಉಂಟು. ಮಕ್ಕಳ ಉದಯದಿಂದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೂ ಬಿಗಡಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರಲು ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದೆಂತು? ಬಿಗುಮಾನ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ತಿಕ್ಕಾಟ ತಳಮಳವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಗೆದ್ದು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನುರಿತ ಯಜಮಾನಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅಗತ್ಯ. ಧಾರಿಣಿಯಂಥ ಮಹಾದೇವಿ ಇದ್ದರೆ ಮನೆಮಂದಿಗೆ ಸೌಭಾಗ್ಯ, ಮನೆವಾರ್ತೆ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಿಕರ.

ಹೆಂಗಸರ ಸಂಕಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಂದಿಟ್ಟು, ಅದರ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಆರ್ಯ ಸಮಾಜದ ದೈನಂದಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ.

೯. ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ — ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು

೧) "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಆರ್ಯಗೌತಮ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿ. "ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಲವಲವಿಕೆಯ ಪಾತ್ರ ಅವನು."[164] ಅದರ ವಸ್ತು ಮುಂದುವರಿಯುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವನೇ ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾತ. ಅಂಥ ಇಂಥ ಕಪಟಗಳ ಆಲೋಚನೆ, ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಓಡಾಟ, ಅವರಿವರು ಎಸಗಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಗಳ ನಿಯೋಜನೆ, ಆ ನೆವ ಈ ನೆವದ ಸಾಮಯಿಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಎಲ್ಲವೂ ಅವನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ ರೂಪಕ. ಆದರೂ ಭ್ರಮೆಗೀಡಾಗಬಾರದು ನಾವು, ಅಯುಕ್ತವೂ ವಿಪರೀತವೂ ಆದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಈಯಬಾರದು ಅವನಿಗೆ. "ದೊರೆ ಅವನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಎಚ್ಚರಗಳಿಂದಲೂ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ ವಿದೂಷಕ. ಅವನ ಮುಂದೆ ದೊರೆಯ ಆಳ್ತನ ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಂಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಅತ್ಯಧಿಕ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಇತ್ತಿದ್ದಾನೆ."[165] "ಅವನನ್ನು ನಾಟಕದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು."[166] ಗೌತಮನಿಗೆ ಕಾರ್ಯಭಾರವನ್ನು ಅಮಿತಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದೇನೋ ನಿಜ. ಹಲಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಬುದ್ಧಿ ಮಂದವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದೂ ಅಸತ್ಯವಲ್ಲ. ವೈದ್ಯನೇ ಔಷಧವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡಬೇಕು ಆ ಸೋಮಾರಿ ರಿಕ್ತನಿಗೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಅವನನ್ನು. ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ವಿದೂಷಕ ನಾಟಕದ "ನಾಯಕ"ನಲ್ಲ, "ಆತ್ಮ"ವಲ್ಲ. ಅದರ ನಾಯಕ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ಆತ್ಮ ಮಾಳವಿಕೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತ ಇಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರು "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ", "ವಿದೂಷಕ ವಿಲಾಸ" ಎಂಬುದಲ್ಲ. ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಮಿಲನಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುವವರಲ್ಲಿ ಗೌತಮನೊಬ್ಬ, ಅಷ್ಟೆ; ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಮುಂತಾದವರು ಇರಲಿ, ಜಯಸೇನೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಣಯಸಿದ್ಧಿ ಕೈಗೂಡಲಾರದು ಪ್ರಣಯಿಗಳಿಗೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ "ಬಿರುಗಾಳಿ" (The Tempest) ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೊ (Prospero) ವಿನ ಆಪ್ತಸೇವಕನಾದ ಭೂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಏರಿಯಲ್ (Ariel) ನಡೆಸುವ ಓಡಾಟ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ; ಅವನನ್ನು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದೆ? ಹಾಗೆಯೇ "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಡಬಾರದು. ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ: "ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೋ

ಸ್ವರಲೇ ನಾಟಕ ಲಿಖಿತವಾಯ್ತೆಂದು ಘೋಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಧೈರ್ಯಗೊಳ್ಳಬಹುದು.'' 167

ಬರಿ ವಿದೂಷಕನಲ್ಲ ಗೌತಮ. ರಾಜನ ಕಾಮತಂತ್ರ ಸಚಿವನೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಪೀಠಮರ್ದನೆಂಬ ಸಂಗಡಿಗನ ಕರ್ತವ್ಯ; ಅದನ್ನು ವಿದೂಷಕನಿಗೇ ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. '' ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಈ ಕಾಮತಂತ್ರ ಸಚಿವಪದವಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಲೃಪ್ತವಾಗಿಲ್ಲ.'' 168 ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಸೂತ್ರರಾಶಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಶಾಸನವಾಗಿ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೇರಿದುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಳಿದಾಸನ ತರುವಾಯ ಅಧಿಕವಾಗಿರಬೇಕು; ಅವನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ಆ ಈ ನಿಯಮವಿದ್ದರೂ ಅವಕ್ಕೆ ಬಹುಶಃ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯ ದರ್ಪ, ಪ್ರಾಬಲ್ಯ, ಕಾಠಿಣ್ಯ ಯಾವುದೂ ಸಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ '' ವಿದೂಷಕ . . . ತನ್ನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಕೆಯ ಅಂತಃಚಲನೆಗಳನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯ ವೃತ್ತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ನಿಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.'' 169 ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವಂತೆ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಯಾವ ವಿದೂಷಕನಾಗಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಭ್ರಷ್ಟಬ್ರಾಹ್ಮಣ; ರಾಜನ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಏನನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಅವನು ಹಿಂಜರಿಯ. ವರ್ಣಬಾಹಿರತೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಪಾಪವಾದರೆ ಸ್ವಾಮಿಭಕ್ತಿ ಅವನ ಪುಣ್ಯ. ಪ್ರೇಮ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಗೌತಮ ಸಹಾಯಮಾಡುವುದು ಯಾವ ವಿಧದಲ್ಲೂ ಅಕ್ರಮವಲ್ಲ.

ಗುಂಡಿಗೆಯ ಆಸಾಮಿ ಈ ಗೌತಮ. ಹೆದರಿಕೆಯನ್ನೇ ಕಂಡರಿಯನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು; ಹೆದರಿಕೆಯ ಆಧಿಪತ್ಯ ಅವನ ಮೇಲೆ ಬಲುಕಡಮೆ. '' ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರಿಗಾಗಿ ಹೆದರುತ್ತಿದ್ದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಧೈರ್ಯ ಕೊಡುವ ಕೆಚ್ಚು ಇವನಲ್ಲಿತ್ತು.'' 170 ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ರಸಿಕತೆ ಹೇರಳವಾಗಿದೆ ಅವನಲ್ಲಿ. ವಸಂತವನವನ್ನೂ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನೂ ರಮ್ಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಬಲ್ಲ; ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಚಮತ್ಕಾರದ ಉಪಮೆಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೂ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯ ಒರಟು ಅವನಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. '' ಭವಾನಪಿ ಸೂನೋಪರಿಚರೋ ಗೃಧ್ರ ಇವಾಮಿಷಲೋಲುಪೋ ಭೀರುಕಶ್ಚ ।''; '' ಜಂಘಾಬಲಮೇವ ।'' ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಗೌತಮನನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶಿಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಗಣದಾಸ; ಅದು ಹೊಗಳಿಕೆಯಲ್ಲ, ಯಥಾರ್ಥದ ವಿವರಣೆ. ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಳವಿಕೆ ರಾಜನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ; ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಹೇಳುವ '' ಉತ್ಕಂಠಿತಾಯಾ '' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಚ್ಚರದಿಂದ. ಇರಾವತಿ ಪ್ರಸನ್ನಳಾಗದೆ ಹೊರಟುಹೋದಾಗ, ಇನ್ನೂ ತಲೆ ಬಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅರಸನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಉಸುರುತ್ತಾನೆ: '' ಉತ್ತಿಷ್ಠ । ಕೃತಪ್ರಸಾದೋಽಸಿ ।'' ಧ್ವನಿಯುಕ್ತವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಬಲ್ಲ. ಕೊನೆಯಂಕದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಹತ್ತಿರ

ಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಧಾರಿಣಿ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಬಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿನ್ಯಮಾನದ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಗ್ರಹಿಸಿ ಶುಭ ಕೋರುತ್ತಾನೆ ತನ್ನ ಯಜಮಾನನಿಗೆ.

ಕ್ಷಣಾರ್ಧವೂ ತಡಮಾಡದೆ ಹೊರಹೊರಡುವ ಚತುರೋಕ್ತಿ ಗೌತಮನ ಮಹದೈಶ್ವರ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಇತರ ಯಾವ ವಿದೂಷಕನೂ ಅವನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಲಾರ. ರಾಜನ ಕೈಬಳೆಯನ್ನು ಹಿರಿದುಕೊಂಡು ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಅದನ್ನು ಕೊಡ ಹೋಗುವಾಗ ಧಾರಿಣಿ ತಡೆಯುತ್ತಾಳೆ: "ಕಿಮಿತಿ ತ್ವಮಾಭರಣಂ ದದಾಸಿ?" ಅದಕ್ಕೆ ಅವನೀಯುವ ಜವಾಬು ಎಲ್ಲ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ: "ಪರಕೀಯಮಿತಿ ಕೃತ್ವಾ।" ಇವನ್ನೂ ಭಾವಿಸಿ: "ಭವತಿ ಯದಿ ನೀತ್ಯಾಮೇಕಮಪ್ಯಕ್ಷರಂ ಪಠೇಯಂ ತತೋನನು ಗಾಯತ್ರೀಮಪಿ ವಿಸ್ಮರೇಯಮ್।" "ಭವತಿ ಏಷ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರೋ ಸರ್ವೋಽಪಿ ನವವರೋ ಲಜ್ಜಾತುರೋ ಭವತಿ।". ಶೀಘ್ರ ಕಾರ್ಯಕಾರಿತ್ವ ಅವನ ಹೆಗ್ಗುರುತು; ತನ್ನ ಸುಟಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಹಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರತಂದು ತ್ವರೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೂಡುವ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ನಿಸ್ಸೀಮ.

ತಮಾಷೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಗೌತಮ ಕ್ಷಿಪ್ರಮತಿ, ನವನವೋನ್ಮೇಷ ಮತಿವಂತ, ನಿಪುಣ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅದು ಹೇಗೆ ನುಡಿದನೋ ಈ ವಚನವನ್ನು ಡಾ. ಕೀತ್: "ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕದ ಹಾಸ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಅವನೀಯುವ ಕಾಣಿಕೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೆ."[171] ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಿದೂಷಕ ನಿಲ್ಲುವುದು ನೋಡುವುದು ಆಡುವುದು ಮಾಡುವುದು ನಡೆಸುವುದು ತಡೆಪಡಿಸುವುದು ಎಲ್ಲವೂ ನಗುವಿಗೆ ಆಕರವಾಗಿಲ್ಲವೆ? ಎಷ್ಟೋಸಾರಿ ಅವು ಹೊರಗಣ ತೋರ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ, ಒಳಗಣ ಭಾವದಿಂದ ವಿನೋದಕರ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ನಾಟ್ಯಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಲೋಪವುಂಟೆಂಬ ಅವನ ಮಿಥ್ಯಾರೋಪವನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ; ಹಾವು ಕಚ್ಚಿತೆಂಬ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ 'ಭೀತಿ' ಕರುಣೆ 'ಗಾಂಭೀರ್ಯ' ಹಾಸ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಚಿಂತಿಸಿನೋಡಿ. ಸಮುದ್ರ ಗೃಹದ ಮುಂದೆ ಶಿಲೆಯಮೇಲೆ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಹಾಸ್ಯ ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ಭಾವನಾಪೂರಿತವಾದ ಹಾಸ್ಯ (thoughtful laughter); ಸಂಸ್ಕೃತದ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಪ್ರಾರಬ್ಧಕರ್ಮವಾಗಿರುವ ಕಡುಬು ವಕ್ರತೆ ಕೋತಿಚೇಷ್ಟೆಗಳ ಲೇವಡಿಯಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಗೇಲಿಗಾರನಲ್ಲ ಈ ವಿದೂಷಕ, ಹಾಸ್ಯಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಅವನ ಲಕ್ಷಣ ಒಡೆಯನನ್ನು ಒಡನಾಡಿಯಂತೆ ತಿಳಿದು ಪರಿಹಾಸಗೈಯುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. "ಓ ಕಾಸಿಲ್ಲದ ರೋಗಿ! ವೈದ್ಯನಾದ ನಾನೇ ಮದ್ದನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡಬೇಕು ನಿನಗೆ!" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ. "ಇರಾವತೀಮಿವಾದೂರೇ ಸಮರ್ಥಯೇ।" ಎನ್ನುತ್ತ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವನಲ್ಲಿ. ಮಾಳವಿಕೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯರ ಬಂಧನವನ್ನು ಭೀಕರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿ, ಅವರನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಉಚ್ಚರಿಸಿ, ಚುನ್ನಾಟವಾಡುತ್ತಾನೆ

ಅರಸನ ಆತಂಕದೊಡನೆ. ‘ಕಾಮುಕ’ ‘ಕುಂಭೀಲಕ’ ಎಂದು ಎದುರೆದುರಿಗೆ ಹಳಿಯುತ್ತಾನೆ ಅವನನ್ನು. ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಸರಸವಾಗಿಯೂ ಮಾತನ್ನಾಡುವ ಸವರವನ್ನು ಸಂಗಾತಿಗೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನೇ ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ರಾಜಸಹಜವಾದ ಹಕ್ಕನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಅವನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ. ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಗೌತಮ ನುಡಿಯುವ ನುಡಿಯೊಂದು ಕುತೂಹಲ ಜನಕವಾಗಿದೆ. ವಸುಮಿತ್ರ ತನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ವೀರಮಾತೆಯೆಂಬ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಂದ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ. ಕೂಡಲೆ ವಿದೂಷಕನ ವದನದಿಂದ ಬೀಳುತ್ತದೆ ಈ ವಾಕ್ಯ: “ಭವತಿ ಪರಿತುಷ್ಟೋಽಸ್ಮಿ ಪಿತರಮನುಗತೋ ವತ್ಸ ಇತಿ।” (ತನ್ನ ಪಿತನನ್ನು ವತ್ಸ ಅನುಕರಿಸಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ನನಗೆ ತುಂಬ ಸಂತೋಷ.) ವಂದಿಮಾಗಧರಂತೆ ರಾಜನನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಸ್ತೋತ್ರಗೈಯುವವನಲ್ಲ ಗೌತಮ; ನಿಜವನ್ನೇ ಎದೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ನುಡಿಯುವವ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನೂ ಒಬ್ಬ ವೀರಯೋಧನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಲ್ಲವೆ ನಾವು? ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ: ಮಗನ ಸಾಹಸವನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತಾನೆ, ಖೈದಿಗಳನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನದು, ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನ ವಿದೂಷಕನದು. ಅದೆಷ್ಟು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ನೋಡಿ:

(ಅಂಕ)	I	II	III	IV	V	(ಪಂಕ್ತಿ)
ರಾಜ:	೫೨	೪೫	೧೦೪	೧೦೭	೮೩	= ೩೯೧
ವಿದೂಷಕ:	೨೫	೩೧	೫೯	೭೦	೨೫	= ೨೧೦

ಮೂರನೆಯ ಸ್ಥಾನ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಗೂ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಗೂ ದಕ್ಕಿದೆ:

ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ:	೩೪	೫	—	೮	೪೬	= ೯೩
ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ:	೩೫	—	೪೦	೨೧	—	— ೯೬

ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಿಗಿರುವ ವಿಶಾಲ ಜಾಗವನ್ನು ಐದನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಸಂಕುಚಿತ ಜಾಗವನ್ನೂ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಗೆ ಇರುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧದಷ್ಟಾಗುವುದನ್ನೂ ಪರಿಭಾವಿಸಿ. ಇಂಥ ಸಮಂಜಸ ವಿರಚನೆ ದಕ್ಷ ನಾಟಕಕಾರನಿಂದಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕವರಿಂದ ಆಗಲಾರದು.

೨) ವಿದೂಷಕನಂತೆ ಕೌಶಿಕಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣದ ಅಪೂರ್ವ ಕಲ್ಪನೆ. ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು “ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಆಕರ್ಷಣೀಯವೂ ಆಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತನ್ನಿಂದ ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.”[173] ಗುಣಾವಗುಣ ಸಮಗ್ರವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಜಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ರೂಪಕಕರ್ತೃ; ರೂಪಕದ ಗಡಿಗಳೊಳಗೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಒದಗುವ ಪಾತ್ರಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೆ ಅವನು ಕೃತಕೃತ್ಯ: ನಾಯಕನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರತೀಹಾರಿಯವರೆಗೂ ಯಾವ ಪಾತ್ರವಾಗಲಿ ಅದರದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅದೇ

ಹೊರಬೇಕು. ಅತಿ ಮಿತಿಯೆಂಬ ವಿಧಿ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾದರೂ ರೂಪಕದಮೇಲೆ ಅದರ ಅಧಿಕಾರ ಕಟ್ಟುಣಕಠೋರವಾದದ್ದೇ ಸರಿ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಂಗ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಕೇವಲ ಮನೋಹರತ್ವವನ್ನಾಗಲಿ ನೋಡಬಯಸಬಾರದು ನಾವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮತಮ್ಮದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿರಬೇಕು ; ಸಜೀವವಾಗಿರಬೇಕು ಅವು ; ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟಿರಬೇಕು ಅವುಗಳ ಚೈತನ್ಯ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು “ ಪಂಡಿತ ಕೌಶಿಕೀ ” ಎಂದೊಡನೆಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ ಉಲ್ಬಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಭಾಷಿತವನ್ನು ಆಲಿಸಿದಮೇಲೆ ತುಂಬ ಗೌರವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತೆ; ವೈದ್ಯವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿತವಳು ; ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಾದಿಗಳ ಅವಲೋಕನದಲ್ಲಿ, ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರವೀಣೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ಬಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಅವಳ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನೂ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾಳೆ. ಹರದತ್ತ ಗಣದಾಸರ ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಅವಳು ನಿರ್ಣಯಾಧಿಕಾರಿಯಾಗುವುದು ವಿಹಿತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅವಳು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾಗಿರುವಳೆಂದೇ ಧಾರಿಣೀದೇವಿಯ ನಂಬಿಕೆ. ನಮಗಾದರೋ ತುಸುಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಂದೇಹ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ : ಈಕೆ ವಿದೂಷಕನ ಸಹಾಯಕಿ ಅಲ್ಲವೆ ?

ಅಹುದು ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ ನಮಗೆ. ಕೌಶಿಕಿ ಮಾಳವಿಕೆಯ ಗುಪ್ತ ಪೋಷಕಿ. ವಿದೂಷಕನ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ನೆರವನ್ನು ನೀಡಲು ಅವಳೊಪ್ಪುವುದು ಪರಿವ್ರಾಜಿಕಾ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ದಯಾವಿನಿಯೋಗ. ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯಾಗುವವಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಹತಭಾಗ್ಯೆ ; ಬಂಧುಗಳ ಸಾವು ನೋವಿನಿಂದ ತ್ರಾಸಗೊಂಡು, ಸ್ವಕೀಯ ಕಷ್ಟನಷ್ಟಾದಿಗಳಿಂದ ಜರ್ಝರಿತಳಾಗಿ, ವೈರಾಗ್ಯ ಹುಟ್ಟಿ, ಕಾಷಾಯವಸನವನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಾರದೇ ಹೋದ ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಣಯ ಮುಂತಾದ ಸೌಭಾಗ್ಯಗಳನ್ನು ಇತರರಲ್ಲಿ ನೋಡಿ, ಇತರರು ಅವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಆಸರೆ ನೀಡಿ, ಸಮಾಧಾನಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಅವಳ ಲೋಕಯಾತ್ರೆ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಪಾರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್ : “ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಚಿಕೆಗೇಡಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ ಕೌಶಿಕಿ. ಈ ‘ ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿ ’ಯನ್ನು ಕಂಡು ನೋಟಕರು ಎಷ್ಟೊಂದು ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿರಬೇಕು ! [178] ಪ್ರೇಮ ಜೀವನ ದುರ್ವಿಧಿಯಿಂದ ತಮಗೆ ತಪ್ಪಿ ಹೋದರೂ ಪರರ ಪ್ರೇಮಜೀವನದ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಬೆಂಬಲ ಕೊಡುವ, ಹಗಲಿರುಳೂ ಶ್ರಮಿಸುವ, ವಿರಕ್ತ ವಿಧವೆಯರಿಂದ ಪವಿತ್ರವಾಗಿದೆ ಭರತಭೂಮಿ ; ಅವರ ಮಹಿಮೆ ಅಪೂರ್ವ, ಅತ್ಯುನ್ನತ, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ. ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರೂ ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಕೌಶಿಕಿಯನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. “ಆ ಅತಿ ದುಷ್ಟಸಾಹಸೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಖಚಿತ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ.” [179] ಧೂರ್ತನಾರು, ಯಾವ ದೌರ್ಜನ್ಯವಿದೆ, ದುರುಳನಿಗೆ ಸಹಾಯವೆಂಬುದೆಲ್ಲಿ, “ ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ” ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ?

ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಎರಡನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ನಿಜವಾಗಿ ಸಹಕಾರಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಧಾರಿಣಿಯ ಬಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆಯಮೇಲಣ ದೃಷ್ಟಿ ದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವವಳೂ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯೇ ಎಂಬ ಅಭಿಮತವಿದೆ.[175] ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾಳೆ ಧಾರಿಣಿ. ಆದರೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಕೃಪಾವಿಷ್ಟಳಾದ ಅವಳಿಗೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮಾಳವಿಕೆಯರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಕರಗುವುದಕ್ಕೆ ಯಾರ ವಿಶೇಷ ಬುದ್ಧಿವಾದವೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರೀರ್ವರ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ತೀವ್ರಾನುರಾಗವನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸಿ, ' ಹೋಗಲಿ ಅವಳು ಯಾರಾದರೇನು, ವಲ್ಲಭ ಸುಖವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ' ಎಂಬ ಉದಾರಭಾವ ಧಾರಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಳೆಯುವುದು ಹೆಚ್ಚೆ? ಮಿತಿಮೀರಿದ ಕರ್ತವ್ಯಭಾರವನ್ನು ಕೌಶಿಕಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುವುದು ತರವಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಕಿಸಿ ನೋಡಿ. ಅ) ಮಾಳವಿಕೆಯ ಒಲುಮೆ ಬೆಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕೌಶಿಕಿಯ ಸಹಾಯ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಮೂರನೇ ಕೈಯಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ; ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ತರಪೇತು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ ಪ್ರಣಯವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ. ಆ) ಮಾಳವಿಕೆಯ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವುದಕ್ಕೆ ಕೌಶಿಕಿ ಸಾಲಳು, ಅವಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ನಂಬುವುದು ಹೇಗೆ, ಎಂಬ ಯಥಾರ್ಥ ಶಂಕೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಕವಿ ಶಿಲ್ಪದಾರಿಕೆಯರು ಬರುವಂತೆ ಎಸಗಿದ್ದಾನೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ. ಅವರೂ ಕೌಶಿಕಿಯೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕೃಷಿಗೈದು ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾರೆ ಅವಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ರಾಜರಮಣಿಯ ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ. ಮಾಳವಿಕೆಯ ದಾದಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಕೌಶಿಕಿ ಮಾಧವಸೇನನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗದೆ ವಿದಿಶೆಯ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ " ಯುವಯೋಃ ಸ್ನೇಹೇನ ಪರವಾನಯಂ ಜನಃ| " ಎನ್ನುತ್ತ ನಿಲ್ಲುವುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ.

ಸಾಧುವಾಣಿಯೆಂದು ಕೌಶಿಕಿ ಬಿನ್ನವಿಸುವ " ಸಂವತ್ಸರ ದಾಸ್ಯ " ವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂದೇಹಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು. ಅದು ನಿಜವೋ ಅಥವಾ ಸಮಯೋಚಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯೋ ? " ತನ್ನ ಮೌನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿ ಕಾರಣವೆಂದು ಅವಳು ರಾಣಿಗೆ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆ ಪೂರ್ತಿ ಮನವೊಪ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ."[176] ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಋಷಿಶಾಪವನ್ನು " ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ " ದಲ್ಲಿಯೂ " ಶಾಕುನ್ತಲ " ದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾದೇಶವನ್ನು ತಂದಿರುವುದು ಅವನ ವಾಡಿಕೆಗೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಂಬಬೇಕು ನಾವು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಮಾಳವಿಕೆ ಧಾರಿಣಿಯ ಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರಿ ಒಂದು ವರ್ಷ ತುಂಬಿದೆಯೆ ? ಹಾಗಾದರೆ, ತಿಂಗಳುಗಟ್ಟಲೆ ರಾಜನ ಅಕ್ಷಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗದೆ ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳ ಹಿಂದೆ ಆದದ್ದು ಹೇಗೆ ? ಈಚೀಚೆಗೆ ಗಣದಾಸನ ಶಿಷ್ಯೆಯಾಗಿರುವಳೆಂದು ದೇವಿ

ಹೇಳುವುದರಿಂದ, ಅಷ್ಟು ದಿವಸವೂ ಅವಳೆಲ್ಲಿದ್ದಳು, ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು ? ಇವಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೀಯುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲ ಗೌಣ. ಹರ್ಷ ನಾಟಕದ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ತೀರ ಅಪ್ರಕೃತ.

೩) ಲಲಿತಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವಿಭಾವನಾಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆ ಪ್ರಕರಣಗಳ ಭಾವಾವರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಧಾರಿಣಿಯರ ಕುವರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೇ ಸರಿ. ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹಲಕೆಲವರು.[177] ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರವೇಶ ಎರಡು ಬಾರಿ ಜರುಗುತ್ತದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕವಿಚಾಳಿಯಾದ ದ್ವಿಗುಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಅದೂ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿ. ನಾಟಕಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಳವಿಕೆಯ ಹೆಸರು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಮುದ್ದು ಮೊಗಳಿಂದ; ಅವಳಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಪದ 'ಅಪಾಯ' ದಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕವಿ ಸದೃಶವಾದ ಚೇತೋಹರತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರದ ಘನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ! ಅದರ ಉಜ್ವಲ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲಿ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ: "'ಮಾಲವಿಕಾ' ದಲ್ಲಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ; ಆದರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾಸರಣಿಯ ಮೇಲೆ ಅವಳಿಂದಾಗುವ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವುಳ್ಳ ಎರಡು ಧಾಳಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮನಮೋಹಕವಾದದ್ದು ಆ ನಾಜೂಕು ಬೆಡಗಿನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವು ಹಗುರ ಹೃದಯದ್ದೂ ನಿಷ್ಕಪಟಿಯೂ ಆದ ನಗುವ ಮಗುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಬರೆದ ಪಾತ್ರದಷ್ಟೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ."[178] ರಾಗವತ್ತಾದ ರಮ್ಯವಾದ ಈ ವಿವರಣೆಗೆ ಒಂದು ತಿದ್ದುಪಡಿ ಅಗತ್ಯ: ನಾಟಕ ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಹಸುಳೆಯ ಚಿತ್ರಪಟ ಒಂದಲ್ಲ, ಎರಡು. ನಗುತ್ತ ಲಲ್ಲೆಗೈಯುತ್ತ 'ಆಉತ್ತ ಏಸಾ ಮಾಲವಿಏ!' ಎನ್ನುವ ಚಿತ್ರ ಮೊದಲನೆಯದು; ನಡುಗುತ್ತ ಸುಯ್ಯುತ್ತ ಧಾರಿಣಿಯ ತೊಡೆಯಮೇಲೆ ಶಯನಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರ ಎರಡನೆಯದು. ಅವು ಶಿಶುತನದ ಸಹಜವೂ ಇನಿದೂ ಆದ ಅವತಾರದ್ವಯ. ಅವುಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಹಲವರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸತೊಡಗಿದರೆ ಈ ಹೊತ್ತಗೆ ಅತಿ ಲಂಬಿಸೀತು. ನಾಟಕೀಯ ಕವಿತ್ವ (dramatic poetry) ಕ್ಕೆ ಅವು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. "ಮಾಲವಿಕಾ" ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಲು ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಆಧಾರಸಾಮಗ್ರಿ.

೪) ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯು ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಪೋಷಿಸುವ ಎರಡನೇ ಧಾತ್ರಿ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ವಿದೂಷಕನ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ನೆರವಾಗುವ ಅವನ ಕಾರ್ಯಸಹೋದರಿ. ಮಾಳವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ಕುರಿತು ಹುಟ್ಟಿ ಹೊಗೆಯಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಊದಿ ಬೀಸಿ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ

ಪ್ರೇಮಾನಲವನ್ನಾಗಿಸುವ ಚೂಟಿಗಾತಿಯೂ ನಿಯಮಿತ ಕಾಯಕವನ್ನು ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕುಶಲಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳು. ಹಾಗೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆಗಾರ್ತಿ; ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆ ಅಂಗರಾಪ ಲೇಪನ ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಶ್ರದ್ಧೆಯೋ ಅಷ್ಟು ದಕ್ಷತೆ.

ವಿದೂಷಕನಂತೆ ಸಮಯಸೂಕ್ತವಾದ ಚತುರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಡುವ ಕ್ಷಿಪ್ರಜಾಣ್ಮೆ ಅವಳಲ್ಲುಂಟು. "ಅತ್ರ ಖಲು ಭರ್ತುಃ ಶಿಷ್ಯಾಸ್ಮಿ"; "ಅನುರಾಗೋಽನುರಾಗೇಣ ಪರೀಕ್ಷಿತವ್ಯ"; "ಇಹ ಕುಟಿಲಗತಿಃ ಸರ್ಪ ಇವ ದೃಶ್ಯತೇ"; "ಕಿಂ ನು ಖಲು ದರ್ದುರಾ ವ್ಯಾಹರನ್ತೀತಿ ದೇವಃ ಪೃಥಿವೀಂ ವಿಸ್ಮರತಿ". ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥವನ್ನಿಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಅವಳಲ್ಲಿದೆ.

ವಿದೂಷಕನಂತೆ ಅವಳೂ ಪರಿಹಾಸಪ್ರಿಯೆ. ಅವನಿಗೆ ಆಗಾಗ ಅವನ ಮಿತ್ರನೇ ಕುಚೋದ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಗುರಿ; ಹಾಗೆಯೇ ಅವಳಿಗೂ ಸಖಿಯಾದ ಮಾಳವಿಕೆಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಗುರಿ. ಅಶೋಕದ ಪಲ್ಲವಗುಚ್ಛವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒರೆಯುತ್ತಾಳೆ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ: "ಏಷ ಉಪಾರೂಢ ರಾಗ ಉಪಭೋಗಕ್ಷಮಃ ಪುರತಸ್ತೇ ದೃಶ್ಯತೇ।" ಔತ್ಸುಕ್ಯದಿಂದ ಮಾಳವಿಕೆ ಕೂಗುತ್ತಾಳೆ ಹೀಗೆ: "ಕಿಂ ಭರ್ತಾ।" ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಗೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ಮಂದಸ್ಮಿತ. ಸಮುದ್ರಗೃಹದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ "ಭವತು ಕ್ರೀಡಿಷ್ಯಾಮಿ ತಾವದೇತಯಾ" ಎಂದುಕೊಂಡು, ಇರಾವತಿಯನ್ನು ನುತಿಸುತ್ತಾಳೆ ಇಂತು: "ಹಲಾ ಭರ್ತುರ್ವಲ್ಲಭೈಷಾ।" ಮಾಳವಿಕೆಯ ಅಸೂಯೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅವಳಿಗೆ ನಗು.

ಋ) ಇರಾವತಿಯ ಸೇವಕಿಯಾದ ನಿಪುಣಿಕೆಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವಿದೆ. ಹೊಂಚುಕಾಯುವುದು, ಸುಳುವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದು, ಕೀಟಲೆ ಮಾಡುವುದು, ಜಗಳ ಹೊತ್ತಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಗೆಯ್ಮೆ ಅವಳಿಗೆ ತುಂಬ ಇಷ್ಟ. ಇರಾವತಿಗೆ ಅನುರೂಪಳಾದ ಸಖಿ. ಜೇನು ಸವಿಯಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಪಟ ವಿನಯದಿಂದ ಆಡಬಲ್ಲಳು. 'ನಿಪುಣಿಕೆ' ಯೆಂಬುದು ಅವಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಹೆಸರು. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ತಾರುಣ್ಯದ ಭರತ; ದಿಟವಾಗಿ ಅವಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಮಷವೇನೂ ಇಲ್ಲ; ವಿಷವಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಗೌತಮನ ಮೇಲೆ ಡೊಂಕು ಕಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಎಸೆಯುವ ಚೇಷ್ಟೆ, ಕೇಡಿಲ್ಲದ ತುಂಟಾಟ, ಹೆಚ್ಚು ಬಾಧೆಯನ್ನೀಯದ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆ. ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊವಿನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೂರೆಗೈದಿರುವ ಇವಳಲ್ಲಿ ಏನೋ ಇರಬೇಕು: "ಆ 'ತಕ್ಕಿನ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಸಾಧಕಿ' ನಿಪುಣಿಕೆ ಕಳ್ಳ ಕೊರವಿ; ಬೆಣ್ಣೆಯಂದದ ನಾಲಗೆಯವಳು; ಅವಳ ತಕ್ಕಿನಿಂದ ಅವಳಿಗೇ ಆಮೋದ; ಮನೆಜಗಳದ ಮಧ್ಯೆ ಅವಳಿಗೊಂದು ಚಲೋ ಉಲ್ಲಾಸ. ಇವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾನಿ ಅವಳಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ." [179]

ೠ) ಗಣದಾಸ ಹರದತ್ತರು ಒಂದೇ ಗುಂಪಿನ ಶಿಕ್ಷಕರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಭಾರಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಿಡುವುದಕ್ಕೆ ತೆರಪಿಲ್ಲ ಕವಿಗೆ. ಆದರೂ ಹರದತ್ತನ "ಇವ ನನ್ನ ಪಾದ

ರಜಕಸ್ಯೊ ಸಮನಲ್ಲ '' ಎಂಬ ಪರಿವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆ, ಅದರಲ್ಲಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ಸಾಧಾರಣ. ಅದೇ ಗಣದಾಸನ "ನನಗೂ ಇವನಿಗೂ 'ಸಮುದ್ರ ಪಲ್ವಲಯೋರಿವಾನ್ತರಮ್' '' ಎಂಬ ನಿಂದೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸೊಬಗು ಹೆಚ್ಚು. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮರ್ಮ ಆಗಲೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

೧೦. ಶೈಲಿಯ ವಿಚಾರ

“ಶಾಕುನ್ತಲ”ದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕವಿತ್ವದ ತುತ್ತತುದಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ; ಅಲ್ಲಿನ ವಿಷಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗಭೀರವಾಗಿ ಅಂಥ ವಾಗ್ವಿಲಾಸವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. “ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ”ದ ಭಾಷಾರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕ್ಷೋಭೆಯೂ ಸದ್ದುಮಾಡಿ ಪ್ರಕಟನೆಗೈಯುವ ಆತುರವೂ ಗೀತಲೇಖನದ ಆವೇಶವೂ ತಾವೇತಾವಾಗಿವೆ. “ಮಾಲವಿಕಾ”ದ ವಾಕ್ಪದ್ಧತಿ ಸಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಅವೆರಡರಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗುಂಟು ಚಿತ್ತನಿಗ್ರಹ, ಹವಣು, ಇದೇನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ವಚನವೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಅನಾಡಂಬರ. “ಮಾಳವಿಕೆಯ ನಿಜ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಅರಿತಮೇಲೆ ರಾಜ ಮಾಡುವ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿನೋದತರುವ ನೇರಗುಣವೂ ಮನೆಮಾತಿನ ರೀತಿಯೂ ಇವೆ.”[160] ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೆಗ್ಗುರುತಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು “ಮಾಲವಿಕಾ”ದ ಶೈಲಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ. ಎಂದರೆ ಡಾ. ಕೀತನೇ ಒಪ್ಪಿರುವಂತೆ ಸಮಯ ಬಂದಾಗ ಆ ಶೈಲಿ ಬಲಗೊಂಡು ಪುರುಷ ಹೃದಯದ ರಾಜವೈಭವದ ರಾಗಭಾವನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪದಗಳಿಗೆ ರೋಗವಿಲ್ಲ, ನಿಶ್ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ, ಊನವಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಅವು ಪಾತ್ರಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ, ಸಮನಾಗಿವೆ, ನಾಟಕೀಯವಾಗಿವೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಳುಕುವ ಶಬ್ದಸರಣಿ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ; ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆ ಒಮ್ಮೆ ಆಡುವ

ಛೇದೋ ದಂಶಸ್ಯ ದಾಹೋ ವಾ ಕ್ಷತೋರ್ವಾ ರಕ್ತಮೋಕ್ಷಣಮ್
ಏತಾನಿ ದಷ್ಟಮಾತ್ರಾಣಾಮಾಯುಷಃ ಪ್ರತಿಪತ್ತಯಃ ॥ (IV — ೪)

ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕ ಕಾವ್ಯತ್ವವೇ ಇಲ್ಲದೆ ವಿಷಯ ವರದಿಯಂತೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ ಕಿವಿಗೆ; ಆದರೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಆ ಕ್ರಮ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ ನೋಡಿ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅವಳೇ ಮಾಡುವ ಮಾಳವಿಕಾ ನರ್ತನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಸತ್ವ ತಾನೂ ನರ್ತನಗೈಯುತ್ತದೆ:

ಅಂಗೈರನ್ತರ್ನಿಹಿತವಚನೈಃ ಸೂಚಿತಃ ಸಮ್ಯಗರ್ಥಃ
ಪಾದನ್ಯಾಸೋ ಲಯಮನುಗತಸ್ತನ್ಮಯತ್ವಂ ರಸೇಷು ।
ಶಾಖಾಯೋನಿರ್ಮೃದುರಭಿನಯಸ್ತದ್ವಿಕಲ್ಪಾನುವೃತ್ತೌ
ಭಾವೋ ಭಾವಂ ನುದತಿ ವಿಷಯಾದ್ರಾಗಬನ್ಧಃ ಸ ಏವ ॥ (II—೮)

ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ ವಾಣಿ; ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುವ ವಾಣಿ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಳವಿಕೆ ಇಹಲೋಕದ ಅಪ್ಸರೆ; ಆ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿತಾರದಂಥ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕವಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಬಾಯಿನಲ್ಲಿ. ಅವಳು ತನ್ನ ಆತ್ಮ ಚರಿತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾಳೆ ದಸ್ಯು ಧಾಳಿಯನ್ನು :

ತೂಣೀರಪಟ್ಟಪರಿಣದ್ಧಭುಜಾನ್ತರಾಲ–
ಮಾಪಾರ್ಷ್ಣಿಲಮ್ಬಿಶಿಖಿಬರ್ಹಕಲಾಪಧಾರಿ ।
ಕೋದಣ್ಡಪಾಣಿ ನಿನದತ್ಪ್ರತಿರೋಧತಾನಾ–
ಮಾಪಾತದುಷ್ಪ್ರಸಹಮಾವಿರಭೂದನೀಕಮ್ ॥ (V—೧೦)

ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಸ್ವನಪ್ರಮುಖ ಶಬ್ದಗಡಣವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಘಂಟೆ ತಮ್ಮಟೆ ಭೇರಿ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳ; ಪದಜಾಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ವಾಕ್ಯವಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವಿವಿಧ ಸಪ್ಪಳದ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಏಳುವ ದೊಂಬಿ. ಹೀಗೆ ಖಚಿತವೂ ಶಕ್ತಿ ಯುಕ್ತವೂ ಅರ್ಥಪುಷ್ಟವೂ ಆದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಲಸ್ಯವಿಲ್ಲದ ಎಚ್ಚರಿಕೆ, ಅವನ್ನು ತಂದು ಸರಾಗ ಬಂಧವಾಗಿ ಪೋಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಕೈಚಳಕ – ಇವು ಕಾಳಿದಾಸನ ಲಾಂಛನ. "ತೂಕಮಾಡಿದ ಪದ ಎಂಬುದೊಂದು ರಹಸ್ಯ ಉಪಕರಣ; ಅದರ ಮೇಲಣ ಆಧಿಪತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಾವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಯೂ ಅವನನ್ನು ಸಮಿಾಪಿಸಲಾರ." [181]

"ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಶೈಲಿ ಈ ತೆರದಲ್ಲಿ ಶುಭ್ರತೇಜದ ಸುಮಂಗಲಿ ಯಾದರೂ ಅದರ ಕೌಂಕುಳಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಪ್ಪು ಕೂಸು ಕುಳಿತಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿದೆ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರದ ವೈಪರೀತ್ಯ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೂ ಉಪಮಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಹರಕೆ ಯನ್ನೊಪ್ಪಿಸುವ ಆಚರಣೆ ಸೊಗಸಲ್ಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ಆ ಹವ್ಯಾಸದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಕುಂದು. ಸಮಾಹಿತಿಕೆ "ಅನುಭೂತಮುಕ್ತೇವ ಮಾಲತೀಮಾಲಾ ಮ್ಲಾಯಮಾನೇ" ಎಂದೂ ನಿಪುಣಿಕೆ "ಚೂತಾಂಕುರಂ ವಿಚಿನ್ವತ್ಯೋರಾವಯೋಃ ಪಿಪೀಲಿಕಾಭಿರ್ದಷ್ಟಮ್" ಎಂದೂ ಬಣ್ಣಿಸಿ 'ಕವಿ' ಗಳಾಗಬೇಕೆ ? ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಅತಾರ್ಕಿಕವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅವಳಿಗೂ ಭಾಷಿತದಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಕೊಂಚ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ ಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಧಾರಣಿ ಇರಾವತಿ ಮಾಳವಿಕೆಯರು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅದರ ಹಂಗೇ ಇಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ; ಆ ವಿಚಕ್ಷಣೆ ಕವಿಯ ಘನ ವಿಚಕ್ಷಣೆಗೆ ಪ್ರಮಾಣ. ಅವರು ಮೂವರೂ ರಾಗವತಿಯರಾದರೂ ಗಂಭೀರ ಲಜ್ಜೆಯವರು; ಬರಿ ಕವಿತೆಯೇತಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಅವರ ಬದುಕೇ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುವಾಗ ? ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬಳೂ ಒಂದೊಂದು ಕಾವ್ಯ: ಧಾರಿಣಿಯೊಂದು ಭೂಕಾವ್ಯ (epic), ಇರಾವತಿಯೊಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ (tragedy), ಮಾಳವಿಕೆಯೊಂದು ಪ್ರಗಾಥ (ode). ಅವರ ನುಡಿ ಒಂದೊಂದರ

ಹಿಂದೆಯೂ ಮೂಲಕಾವ್ಯ (fundamental poetry) ವೂ ಕವಿತ್ವ ನಾಟಕ (poetic drama) ವೂ ಸಂಚರಿಸುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು ನಾವು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ "ಮಾಲವಿಕಾ" ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶವಾಗಿರುವುದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ನಾಟಕದ ಕವಿಗೂ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಶೈಲಿ.

೧೧. ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ?

ಭರತಮುನಿಯ "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ"ದ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದ "ನಾಟೀ" ಅಥವಾ "ನಾಟಕೆ"ಯ ಅನೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ: ಅದರ ನಾಯಕ ನರೇಶ್ವರ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಗೂ ಧೀರ ಲಲಿತ; ಅಂತಃಪುರ ಸಂಬಂಧವಾದ ಘಟನಾವಳಿ; ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳಿಗೆ ಸದವಕಾಶ; ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಆಧಿಕ್ಯ.

ನವಾನುರಾಗಾ ಕನ್ಯಾತ್ರ ನಾಯಿಕಾ ನೃಪವಂಶಜಾ ||
ಸಂಪ್ರವರ್ತೇತ ನೇತಾಸ್ಯಾಂ ದೇವ್ಯಾಸ್ತ್ರಾಸೇನ ಶಂಕಿತಃ ||
ದೇವೀ ಭವೇತ್ಪುನರ್ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನೃಪವಂಶಜಾ ||

ಕ್ರೋಧ, ದಂಭ, ಸಮಾಧಾನಗಳು ಬರುತ್ತವೆ; 'ವಿಟ'ನಿಲ್ಲ 'ವಿದೂಷಕ' ನಿದ್ದಾನೆ; ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ; "ನಾಟಕ" ಮತ್ತು "ಪ್ರಕರಣ"ಗಳಿಂದ ತೆಗೆದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಕಥಾವಸ್ತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ "ರತ್ನಾವಳಿ"ಯಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಾಟಿಕೆಯೆಂದು ಅದನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಐದಂಕಗಳಿವೆ; 'ದೇವಿ'ಯ ಜೊತೆಗೆ ಒಬ್ಬ 'ಭಟ್ಟನಿ'ಯೂ ಇದ್ದಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವೆಂದೂ "ರತ್ನಾವಳಿ"ಯನ್ನು ನಾಟಿಕೆಯೆಂದೂ ಹೆಸರಿಸಿರಬೇಕು ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ವೃಂದ. ಅಥವಾ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ನಾಟಿಕೆಗೂ ಭೇದ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಅಂತೂ "ಮಾಲವಿಕಾ" ಒಂದು "ನಾಟಕ." "'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ನಾಟೀ ಎಂದು ಕರೆಯುವ 'ನಾಟಿಕಾ' ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದಿಂದ ಅದು 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ಸುವ್ಯಕ್ತ."[163]

'ನಾಟಕ'ವೆಂಬುದು ವರ್ಗನಾಮ; ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕೃತಿಯ ಹಣೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದರೆ ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಲಿ ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಅದಕ್ಕಿರುವ ವಿಭಿನ್ನತೆಯಾಗಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ವೂ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೂ ಒಂದೇ ಆಕೃತಿ ಒಂದೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಒಂದೇ ಪರಿಣಾಮದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ರಸತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವು ನಿಜವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ.

ಅದರ ಅಂತಃಸ್ವರೂಪದ ಆಧಾರದಮೇಲೆ "ಮಾಲವಿಕಾ"ಕ್ಕೆ ಯಾವಯಾವ ಅಂಕಿತವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಪರಿಕಿಸೋಣ. ಅ) "'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ

ಮಿತ್ರ' ಒಂದು ಪ್ರಹಸನ, ನಾಟಕವಲ್ಲ; ತುಸುಹೊತ್ತು ವಿನೋದವನ್ನೀಯುವ ಒಂದು ಕೃತಿ.''[163] ಆ) ''ಅದು ಐದಂಕದ ಆಸ್ಥಾನ ಜೀವನದ ಹಗುರ ಭಾವದ ಹರ್ಷ ನಾಟಕ; ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವೊಂದು ಅಂದ ಚೆಂದದ ಕ್ರೀಡೆ; ಅದರ ನಾಯಕ ಧೀರ ಪ್ರತಾಪವದವನಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ನಾಯಿಕೆ ಸೊಬಗುಳ್ಳ ಮೋಹಕ ಕನ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು;[164] ಇ) ತಾವು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ''ರತ್ನಾವಳಿ''ಯ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾರೆ ಇಬ್ಬರು ಪಂಡಿತರು: ''.... ಇಲ್ಲಿನ ಘಟನಾವಳಿಯ ಬಾಹ್ಯ ರೇಖೆಗಳು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ 'ನಾಟಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ'ಯಲ್ಲಿ; ಅವಾವುವೆಂದರೆ, ವೇಷ ಮರೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೊಡನೆ ಒಬ್ಬ ದೊರೆಯ ಪ್ರಣಯ ತಂತ್ರ, ಅವರ ಗುಪ್ತ ಭೇಟಿಗಳು; ಪ್ರಧಾನ ರಾಜ್ಞಿಯ ಅಸೂಯೆ, ಕೊನೆಯಂಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ಅವಳ ದಾಯಾದಿಯೇ ನಾಯಿಕೆಯೆಂಬುದು ಪತ್ತೆಯಾಗಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ರಾಣಿಯ ಸಮ್ಮತಿ.''[165] ''ಮಾಲವಿಕಾ''ದ ಸಾರಾಂಶ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ ಒಂದುಕಡೆ: ''ಕೌತುಕ'' ಕಳವಳಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಅಡ್ಡಿ ಅನುಪಪತ್ತಿಗಳು ಬಂದು, ಕೊನೆಗೆ ತೊಡಕುಗಳೆಲ್ಲಾ ವಿಸ್ಮಯಜನಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು, ಮಂಗಳದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.''[166] ಈ ಎರಡು ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಂದ ''ರತ್ನಾವಳಿ'' ''ಮಾಲವಿಕಾ''ಗಳನ್ನು ''ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ''ಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಈ) ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ''ಮಿನುಗುವ ಒಳಸಂಚಿನ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳಿವೆ; 'ರತ್ನಾವಳಿ' ಒಂದು; ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೇ ಅಂಕಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ 'ನಾಟಿಕಾ' ಅಥವಾ 'ಚಿಕ್ಕನಾಟಕ'ವೆಂದು ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.''[167] ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ''ಒಳಸಂಚಿನ ಹರ್ಷನಾಟಕ'' (comedy of intrigue) ವೆಂಬ ಅಂಕಿತ. ಉ) ''ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕ'' (realistic drama) ದ ಗುಣಗಳನ್ನು ''ಮಾಲವಿಕಾ'' ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರಣೆಯೂ ಇದೆ. ''ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿ, ಇಡೀ ನಾಟಕ ವಿದೂಷಕನ ಸುತ್ತ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆಗೈಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಿದೆ.'' ''ಅವನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ಮತ್ತು ಚೋದಕ .... ಅಂಥಾದ್ದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಿತು. ನಾಟಕ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ರಾಜನೊಬ್ಬನ ಅದ್ಭುತ ಜೀವನ ಕಥೆಯಲ್ಲ, ಈ ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ನಿರೂಪಣೆ.''[168] ಊ) ಹೊಸದಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ಈ ಐದು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆರನೆಯದೊಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಅದಾವುದೆಂದರೆ, ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಅಥವಾ ಅವಧಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುವ 'ವಿಶಿಷ್ಟ ನಡೆವಳಿಯ ವಿನೋದ ನಾಟಕ' (comedy of manners). ''ಮಾಲವಿಕಾ''ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಆ ರೂಪಕ ಜಾತಿಯ ಛಾಯೆ ಅನೇಕ ಮುಂದಿಗೆ ಹೊಳೆದಿಲ್ಲ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ವರ್ಗನಾಮ "ಮಾಲವಿಕಾ"ಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ? ಪ್ರಹಸನದ ಕೆಳಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಎಂದೂ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಇಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆಂಗಿಕ ವಿಕಾರ, ಕುಚೇಷ್ಟೆ, ಬರಿಗೇಲಿ, ವಿಕಟ ವೈಪರೀತ್ಯ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ ಅದರಲ್ಲಿ? ವಿದೂಷಕನ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಾಟಕವನ್ನು ತುಂಬಿದೆ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಅವನ ಎಸಕ ಕೇವಲ ನಕಲಿಗಾಗಿಯೇ, ಅದರ ಫಲ ಹುಚ್ಚು ನಗುವೇ?

ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ, ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ರೂಪಕ ವಾಸ್ತವಿಕ ಬಾಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂತು ಎಂಬ ವಾದ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಥಾರ್ಥತೆಯ ತುಣುಕು ಕಂಡು ಬರಬಹುದು. ಆದರೂ ಅವನನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರವರ್ತಕನೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದು. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ಕ್ಕೂ "ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ಪ್ರಕರಣ"ಕ್ಕೂ ಭಾರಿಅಂತರವಿದೆ.

'ಲಘು ನಾಟಕ' (light drama) ಅಥವಾ 'ಹರ್ಷನಾಟಕ' (comedy) ವೆಂದು ಅದನ್ನು ಕರೆದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ನಾಮಧೇಯ ಬರಿ ಒಂದು ತಲೆಚೀಟಿಯಾಗದೆ ಫರದೆಯಾಗಿ, "ಮಾಲವಿಕಾ" ದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾರಸತ್ವವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಮರೆಮಾಚುವ ಸಂಭವವುಂಟು. ಕೆಲವು ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ "ಮಾಲವಿಕಾ" ದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರಾಂಶ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ. "ಪ್ರಣಯ ಸಂಧಾನವೇ ನಾಟಕದ ಶ್ರುತಿಯೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ; ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿನ ಸಂತಸ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲೇಬಾರದು."[169] ಪುರುಷನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಅಕ್ಕರೆಯ ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಗತಿ ಲಲಿತವಾಗಬಹುದು, ಘನವಾಗಬಹುದು, ಎರಡಕ್ಕೂ ನಡುವಣ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಲಲಿತ–ಗಂಭೀರವಾಗಬಹುದು. 'ಮಾಲವಿಕಾ'ದ ಕಥಾವಸ್ತು ಹಗುರವಲ್ಲ; ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ಅದೊಂದು ಅಳಿಯುವ ಅಥವಾ ಉಳಿಯುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರಿಗೂ ಅದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ವಿಚಾರ. ವಿದರ್ಭರಾಜನೊಡನೆ ಸಮರ, ಯವನರ ಮೇಲೆ ವಿಜಯ ಮುಂತಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ತಂದಿಟ್ಟಿರುವುದೇತಕ್ಕೆ? ನಾನು ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, 'ಹಾಳು' ಗೌತಮನ ವಿದೂಷಕತ್ವದ ನೆರಳು ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಕವಿದಿದೆಯೆಂದು ಭ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ತನ್ನ ರಾಜತ್ವದ ಕಿಂಕಾಪನ್ನು ಬದಿಗೆಸೆದು ಪ್ರಣಯ ತಂತ್ರಿಯ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಧರಿಸಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲವೂ ಅತಿ ಸರಸವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಏಳುವುದೂ ಸುಲಭ. ಗೌತಮ–ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಜೋಡಿಯನ್ನು ಕೊಂಚ ಪಕ್ಕಕ್ಕೊತ್ತಿ, ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಗಣದಾಸ–ಹರದತ್ತ ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿ ಕೊನೆಗೆ ಮಾಳವಿಕೆಯರ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕು. ಅವರಾರಿಗೂ ನಾಟ್ಯವಾಗಲಿ ದೋಹದವಾಗಲಿ ಸಮುದ್ರಗೃಹಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಯಾಗಲಿ ಹೇಗೋ ಆಗಿ ಹೇಗೋ ಹೋಗುವ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ವಿಷಯವಲ್ಲ; ಅವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರಾರಿಗೂ ಅಸಡ್ಡೆಯಿಲ್ಲ, ತೀವ್ರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯಿದೆ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ

ವಸ್ತುವಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವಿಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದು ತೀರ ತೆಳುವಲ್ಲ, ಪೆತುವಲ್ಲ, ಹಗುರವಲ್ಲ, ಗಾಳಿಯುಲ್ಲಾಸವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿದೆ, ತೂಕವಿದೆ, ಕ್ಷಣಿಕವಲ್ಲದ ಭಾವ ಭಾವನೆಗಳ ಪುಷ್ಟಿಯಿದೆ.

"ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಒಳಸಂಚು (intrigue) ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದೆ. ತನ್ನ ನಾಥನಿಗಾಗಿ ಗೌತಮ ತಂತ್ರತ್ರಯವನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದನೆಯದು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಜಯಪ್ರದವಾಗುತ್ತದೆ; ಎರಡನೆಯದೂ ಅವಳಲ್ಲಿ ನಲ್ಮೆಯನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸಿ ಜಯಪ್ರದವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾದರೋ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಅಪಾಯಕ್ಕೂ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ – ಮಾಳವಿಕೆ – ಗೌತಮ – ಬಕುಳಾವಳಿಕೆಯೆಂಬ ಪಿತೂರಿಗಾರ ಚತುಷ್ಟಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಇರಾವತಿಯ ಎರಡನೆಯ ದೂರನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಾಳೋ ಅರಮನೆಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಧಾರಿಣೀದೇವಿ? ಈಗ ಹೂಟಗಳ ಮಲ್ಲ ಗೌತಮನಿಗೆ ಶೀಕಡ ನೂರರ ಬೆಪ್ಪು; ಮಿಟಮಿಟನೆ ಬಯಲನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ! ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿ, ತನಗೆ ಸಹಜವಾದ ದಿವ್ಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅವಳನ್ನು ಅಂಜಿಸುವ ಕಂದು ಮರ್ಕಟವನ್ನು ತನ್ನ ವಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಹೊರ ತರುತ್ತಾನೆ.

ಮಿನಾಂಡರ್ (Menander) ಮೋಲಿಯೇರ್ (Moliere) ಮೊದಲಾದವರ ಒಳಸಂಚಿನ ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವೃದ್ಧನೂ ಹಣಗಾರನೂ ಮೂರ್ಖನೂ ಆದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲು; ತರುಣನೂ ಬಡವನೂ ದಯಾಳುವೂ ಆದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಿಗೆ ಗೆಲ್ಲ; ಅವನ ಪರವಾಗಿ ಒಳಸಂಚು ನಡೆಸುವವರು ಅವನ ತಾಯಿ ಗೆಳೆಯ ಮನೆಯಾಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಮಂದಿ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಳಸಂಚು ಮುಖ್ಯ, ಅದರ ವಿಜಯ ಮುಖ್ಯ; ನಾಟಕ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರಲೇ, ಅದೇ ನಾಟಕದ ಸಂತೋಷ ಸರ್ವಸ್ವ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಪರಿಯೇ ಬೇರೆ. ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ನೋವಾದೀತೋ ಎಂಬ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯದಿಂದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಕಪಟ ನಟನೆಗಳು 'ಅನಿವಾರ್ಯ'. ಜನ್ಮದಿಂದ ಕಪಟಿಯಲ್ಲ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ಜನ್ಮದಿಂದ ಕುಟಿಲನಲ್ಲ ಗೌತಮ; ಎದೆಯ ಕಾತರಕ್ಕಾಗಿ, ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯ ಪದಾರ್ಥವೊಂದರ ಅಪಹರಣಕ್ಕಾಗಿ, ಮೋಸಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ ಅವರು; ಹಾಗೂ ಕೈ ಸುಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಧಾರಿಣಿಯ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯ ಮತ್ತು ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳೂ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಹಂಬಲ ಹಂಬಲವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು, ಗೌತಮಾದಿಗಳ ಉಪಾಯವೆಲ್ಲ ನಿರರ್ಥಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

"ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ನಿಮಿತ್ತ. ಇದೊಂದು ಹೇಳಿಕೆ:

“ ಮೋಲಿಯೇರನ ಕವಿತ್ವದ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ಹಾಸ್ಯದೃಶ್ಯವೊಂದು ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಜೂರ್ಡೇನನಿಗೆ ಕತ್ತಿವರಸೆಯಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವವರು ಪಳಿನುಡಿಗಳಿಂದ ಘಟ್ಟ ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಚಲಿಸುವ ದೃಶ್ಯ.”[190] ಇನ್ನೊಂದು ಹೇಳಿಕೆ: “ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ಟಾನಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ ಹೀಗೆ: ‘ ಮೋಲಿಯೇರನ ಬರ್ಜಾಸ್ ಜೆಂಟಿಲಾವ್ ವಲ್ಲಿನ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರ ನೆನಪು ನಮಗಾಗುವುದನ್ನು ತಡೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ’.”[191] ಹೀಗೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಪ್ರೊ. ಹಾರಿಟ್ಸನಾಗಲಿ ಪ್ರೊ. ಟಾನಿಗಾಗಲಿ ಆ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯೇನು, ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯೇನು ಎಂಬ ಯೋಚನೆ ಏತಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ? ಅಲ್ಲಿ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ವರ್ತಕ ಕುಲೀನ ಶ್ರೀಮಂತ ಯುವಕರಂತೆ ಖಡ್ಗವಿದ್ಯೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರ ನಯವಿನಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಲೆಳಸುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ; ಸುಳ್ಳು ಪೊಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತ ಅವನನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಅವನಿಂದ ಹಣವನ್ನು ಕೀಳುವ ಉಪಾಯ ಆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರದ್ದು; ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಅಪಹಾಸ್ಯ ತುಂಬಿದೆ ಅವರ ಘರ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಕೆರಳಿಸುವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ವ್ಯಾಜ್ಯ ಮಾಳವಿಕೆಯ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದು ವ್ಯಾಜ. ಮೋಲಿಯೇರನ ಆಶಯ ಕೀಚು ನಗುವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ವಿಡಂಬನೆ; ಕಾಳಿದಾಸನ ಆಶಯ ಅದಲ್ಲ.

“ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ”ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಹಲಕೆಲವು ವಾಡಿಕೆ ವಿನಯ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವಿದೆ. ಅವೆಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಹಿಂದಣ ಕಾಲದ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವೆ. ಆಸ್ಥಾನ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಹಜವೆ. ಅರಸನ ಅನೇಕ ಪತ್ನಿಯರು; ವಿದೂಷಕನಿಗಿರುವ ಸಲಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ; ಒಬ್ಬರ ಮಾತು ಕಥೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಮರೆಯಿಂದ ಆಲೈಸುವುದು; ದೋಹದ ದಾನ; ಮುನಿಸುಗೊಂಡ ಭಾರ್ಯೆಯ ಚರಣಕ್ಕೆ ಭರ್ತ ಬೀಳುವುದು; ರಾಜನ ಅತಿಶಯ ಪ್ರಶಂಸೆ; ಸುಂದರಿಯನ್ನು ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕಳಿಸುವಿಕೆ — ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಡೆವಳಿ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧು ಇದು ಅಸಾಧು ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ನೇಮವನ್ನು ಆ ನಡೆವಳಿ ವಿಧಿಸಬೇಕೇ ವಿನಾ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟ್ಟದ ನಡೆವಳಿ ವಿಧಿಸಲಾರದು. “ ಮಾಲವಿಕಾ ”ವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ‘ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಡೆವಳಿಯ ನಾಟಕ ’ (comedy of manners) ದ ಛಾಯೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು: ಹಾಗೂ ಮೂಲಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕದಿಂದ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಳ್ಳೆಯದು.

೧೭ ನೇ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ “ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಡೆವಳಿಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ ” ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರ, ಗಂಡನನ್ನು

ವಂಚಿಸಲು ಹೆಂಡತಿಯ ಕೃತ್ರಿಮ, ಒಬ್ಬನ ಹೆಂಡತಿಯ ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಸಂಚು, ಸ್ನೇಹಿತರಲ್ಲಿ ವಂಚನೆ, ನಾನಾವಿಧದ ದುಶ್ಶೀಲ — ಮುಂತಾದುವೇ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ. ಮಾತಿನ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮರ್ಯಾದೆ; ನೀತಿ ಧರ್ಮವೆಂಬುದರ ಅವಹೇಳನ ಹೇರಳ. ಅದು ಹೆಚ್ಚು ದಿವಸ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲ್ಯಾಮ್ (Charles Lamb) ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧಕಾರ ಹೊಗಳಿದುದರಿಂದ ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಸಕ್ತಿ ಜನರಿ ಗುಂಟಾಯ್ತು. ಲ್ಯಾಮ್ ಹೇಳಿದ ಹೀಗೆ: ಆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ "ತಮ್ಮದೇ ಆದ, ಕಟ್ಟು ಕಥೆಯ ಪ್ರಪಂಚದಂಥ, ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚವಿದೆ.... ಯಾವ ಕಾನೂನನ್ನೂ ಅಂತಃಸಾಕ್ಷಿಯ ನಿರೋಧವನ್ನೂ ಮುರಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಅವು; ಅವಕ್ಕೆ ಕಾನೂನಾಗಲೀ ನಿರೋಧವಾಗಲೀ ತಿಳಿಯದು." "ಸರಿಯೆಂಬುದಿಲ್ಲ, ತಪ್ಪೆಂಬುದಿಲ್ಲ; ಕೃತಜ್ಞತೆ ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರತಿಭಾವ, ಹಕ್ಕು ಅಥವಾ ಕರ್ತವ್ಯ, ಪಿತೃತನ ಅಥವಾ ಪುತ್ರತ್ವ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ."[192] ಅಂಥ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೊಬಗನ್ನೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಈಂಟಬೇಕಾದರೆ ನಾವು "ನೀತಿನಿಯಮಗಳಿಗೆ ರಜ" (moral holiday) ಕೊಟ್ಟು ಕೊಂಚಕಾಲ ಹಾಯಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು: ಇದು ಲ್ಯಾಮನ ಬುದ್ಧಿವಾದ. ಆದರೆ ಲ್ಯಾಮನ ದೃಷ್ಟಿ ಅತಿ ಪಕ್ಷಪಾತದ ದೃಷ್ಟಿ. ಅವನ ಸಮರ್ಥನೆ ಕುಯುಕ್ತಿಯ ವಾದವೆಂದು ಖಂಡಿಸಿದ ಮೆಕಾಲೆ (T. B. Macaulay); ಆ ಖಂಡನೆಯ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳು ಇವು: ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ "ಪ್ರಿಯವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೆಂಗಳ್ಳನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಪ್ರಿಯವೂ ಧಿಕ್ಕಾರ ಯೋಗ್ಯವೂ ಆದದ್ದೆಲ್ಲ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯ ಗಂಡನ ಪಾಲು." "ಶುದ್ಧ ಹರ್ಷ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೀತಿ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತೇವೆ, ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ, ಸದ್ಗುಣದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ."[193]

ಹೆಚ್ಚು ಟೀಕೆ ಅನಗತ್ಯ. ಆ ವಿಚಿತ್ರ ಸೋಗಿನ ರೂಪಕವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಿದುದೇಕೆಂದರೆ, "ಮಾಲವಿಕಾ"ವನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿನ ನಡೆನುಡಿಯೂ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದದ್ದು, ಸಡಿಲ ಶೀಲವುಳ್ಳದ್ದು, ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಸುಳಿವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. "ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯ, ವಿಶಾಲ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳು, ಮಧುರ ಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗುವ ಹುಡುಗಾಟ ಜರಿತ, ಭಾವಾತಿರೇಕಗಳು, ಗಾಢರಾಗದ ಗೈರುಹಾಜರಿ ಎಲ್ಲವೂ ಜೀವನದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಗಹನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲದ ಆ ವಿಲಾಸಿ ಗುಂಪಿನ ಆಸೆ ಪಾಸೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುರೂಪ."[194] ಎರಡು ಮೂರು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ನಾವು. ಅ) ಶೀಲಧರ್ಮದ ಅಪಹಾಸ್ಯ "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಜಾಗವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರಾದಿಗಳು ತಾವು ಹೂಡಿರುವುದು ಕೃತ್ರಿಮ, ಆಡುವುದು ಅನೃತ, ಮಾಡುವುದು ಅವಿನಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲರು.

ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಾಚಿಕೆಯೂ ಉಂಟು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಆ ವಿಲಕ್ಷಣ ರೂಪಕ ಪಶ್ಚಿಮವಾದರೆ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಪೂರ್ವ. ಆ) ಬಾಹ್ಯವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವಂಶಗಳು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಮಯದ ಒಂದು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಚಿತ್ರ. ಅವನ್ನು ಸಹೃದಯದಿಂದ ನೋಡಬೇಕು ನಾವು ; ಆಗ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ವಿದೂಷಕಾದಿಗಳ ನಡತೆ ಅಕ್ಷಮ್ಯವೆಂದು ಭಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜನ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಹಾನುಭೂತಿ ತಾನಾಗಿ ಜನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಅದು ಜನಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ನಾಟಕಕಾರನ ಇಚ್ಛೆ. ಇ) ಹೊರಗಣ ತೋರ್ಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಳಗಣ ಅಂಶ ಗಳಿಗೆ ಹೊಕ್ಕಲ್ಲಿ, "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಗೋ ಹುಟ್ಟುವ ಗಾಢನಲ್ಮೆ, ಅದರಿಂದಾಗುವ ಕಾತರ ಕಳವಳ, ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚಿನ ಹಾವಳಿ, ಕಪಟಕ್ಕೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಆಗಿಯೇಆಗುವ ಸೋಲು, ನೈಜಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಲಭಿಸುವ ಗೆಲುವು, ಸಮಾಧಾನದಿಂದ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ವಿವೇಕ ಸೂತ್ರ ಮುಂತಾದುವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ನಶ್ವರಾಂಶದಿಂದಲೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ನಾಟಕ, ಶಾಶ್ವತಾಂಶವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಾದಷ್ಟಿದೆ.

ಅದನ್ನು "ಅಚ್ಚರಿ ಹರ್ಷನಾಟಕ" (romantic comedy) ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೇ ಸರ್ವೋತ್ತಮ. ತಸ್ಕರರಿಂದ ಅಪಹೃತಳಾದ ಮಾಳವಿಕೆ ವೀರಸೇನನ ಕೈಯಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಅವನಿಂದ ಧಾರಿಣಿಯ ಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ; ಅದೇ ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ವೇಷದ ಕೌಶಿಕಿಯ ಆಗಮನ ; ಅಶೋಕ ದೋಹದಕ್ಕೆ ನೂತನ ನಾಟ್ಯ ಕನ್ಯೆಯ ಆಯ್ಕೆ ; ನಿಗದಿಯಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಆ ವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಪುಷ್ಪಶ್ರೀ ; ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿದರ್ಭದಿಂದ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಶಿಲ್ಪ ದಾರಿಕೆಯರು—ಇಂಥ ಕೌತುಕಗಳು ನಿಬಿಡವಾಗಿವೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಸ್ಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಎರಡಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಿದೆ ಅದರಲ್ಲಿ. ಅದೂ 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ'ಗೆ ಒಗ್ಗಿ ಬಂದ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಗುಣ.

ಹೀಗೆ ಹರ್ಷಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಿಶ್ರನಾಟಕ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ". ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪ್ರಧಾನ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವೀಯತೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಸತ್ಯ ಸೊಬಗುಗಳೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶ. ಅದನ್ನು ಓದಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಸವಿ ಯುವುದು ರಸಿಕ ಪಾಠಕರ ಕರ್ತವ್ಯ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಥವಾ ತ್ರಾಸಕರವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ವನ್ನು ಬೇಡುವುದಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ. "ತಿಳಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಹಾಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವ ನೊಬ್ಬ ; ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಲಕರಣೆಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಚಿಂತನೆಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣ ದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಹೋಗಬಹುದು ಅವನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ."[195] ಒಂದೇ ಒಂದು ಶ್ರದ್ಧೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ: ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಅವನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಠಿಸಬೇಕು. ಪಠಿಸದಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳು ನಮ್ಮ ನೋಟದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆಯಾಗಿರುವ ರಸಾಪೇಕ್ಷಿಗೆ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸಬೇಕೆ, ವಿಶದಪಡಿಸಬೇಕೆ ?

F. ..riya Sanskrit Sansthan
(Deemed University)
Rajiv Gandhi Campus, Sringeri
LIBRARY
ACC NO. 18933
DA.. 22/2/18

೧೨. ಉಪಸಂಹಾರ

೧೮೫೬ ರಲ್ಲಿ ಎ. ವೀಬರ್ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಗೈದು ಯೂರೋಪಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ. ೧೮೭೯ ರಲ್ಲಿ ಎಫ್. ಬೋಲೆನ್‌ಸನ್ ಅದರ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಿದ. ೧೮೮೯ ರಲ್ಲಿ ಎ. ಹೆನ್ರಿಯಿಂದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಗೂ, ೧೮೯೧ ರಲ್ಲಿ ಸಿ. ಎಚ್. ಟಾನಿಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗೂ ಅದು ತರ್ಜುಮೆಯಾಯ್ತು. "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದಂಥ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯ ಅಲ್ಪಭಾಗವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸ ವಿರಚಿತವಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಷ್ಕಾರಣ ಸಂದೇಹ ಅದನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿತ್ತು ಕೆಲಕಾಲ.

ಈಗಲೂ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ, ಇಂಡಿಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, "ಮಾಲವಿಕಾ" ವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಕುತೂಹಲ ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಯುವಕ ಕವಿಯ ಲೇಖನ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರಥಮ ನಿರ್ಮಾಣ, ಮುಂತಾದ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಯನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ನಾವು. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ದಂತೆ, "ಶಾಕುನ್ತಲ" ದಂತೆ, ಅದೂ ನೈಜ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಕವಿಯ ಒಂದು ರೂಪಕಪ್ರಯೋಗ. ಅದಕ್ಕೂ ಇದೆ ಚೆಲುವಾದ ತನ್ನತನ. ಪರಸ್ಪರ ತೂಲನ ಒಳ್ಳೆಯದು. ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶಾಲಗೊಳ್ಳು ವುದಕ್ಕೆ, ಖಚಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಅದರಿಂದ ಬಹಳ ಪ್ರಯೋಜನ. ಎಂದರೆ ಯಾವು ದನ್ನು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕು, ಸಾದೃಶ್ಯದ ಹಿಂದೆಯೇ ಇರುವ ವೈಷಮ್ಯ ವಾವುದು, ಎಂಬ ಅರಿವು ನಮಗಿರಬೇಕು, ನಡೆಸಬೇಕು ನಮ್ಮನ್ನು.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. "In some books the name is given as ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರೀಯಂ instead of ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಂ. Of course it can be called by both names."

—CSRS : Noter. P. 184

2. This "throws the heroine into the background."

—RDK : Notes. P. 123

3. ಎಆರ್ಕ್ಯ[1] : ಪು. ೧೯೮

4. "The heroine herself is but faintly presented."

—ABK[1] : P. 155

5. She "is a faintly drawn ingenue with nothing but good looks and willingness to be loved by the incorrigible king-lover."

—SKD[2] : P. 137

6. "Such is the historical background of one of Kalidasa's plays."

—EPH : P. 94

7. "above a century before the K a l i d a s a of Vikramaditya's court, and such a period was quite sufficient to qualify Agnimitra to become the hero of a domestic drama."

—HHW : Vol. II. P. 347

8. "The drama is based on this mixture of fact and fiction current at the time of Kalidasa in the shape of a popular tale."

—Mrs. BB : Indroduction. P. 167

9. "The drama was probably written while the story of Agnimitra's conquest was yet fresh in men's mind and not invested with the hazy mist of legendary obscurity."

—S. P. Pandit : Quoted SGU : Introduction. P. 19

10. "It appears as though he worked many original ideas into the drama."

—WR : P. 74

11. "The historical matter in the play is of no importance from the point of view of the development of the plot."

—RDK : Introduction. P. xxv

12. "If Kalidasa had lived in later eras he would not have introduced a woman ascetic at all." —KSR : P. 67

13. "The language is obviously that of an ardent admirer of ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ . . . . We shall not be wrong perhaps to say that Kalidasa was the court-poet of ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ and lived at ವಿದಿಶಾ in the second century B.C."

—Principal Ray : Quoted RDK : Introduction. P. xv

14. ಎ ಆರ್ ಕೃ[೩] "ಕಥಾಮೃತ" ಪುಟ ೩೪–೩೫ ರಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಓದಿನೋಡಿ.

15. "But it is not necessary to assume that Kalidasa moulded his whole drama on the famous old epic story of Sharmishtha; such love affairs between masters and slaves were certainly usual." —WR : P. 79

16. Even if we suppose that the puranic texts were prior to Kalidasa, it will be clear that Kalidasa owes nothing to them for the story of Malavikagnimitra."

—RDK : Introduction. P. xiv

17. "From this verse it appears that in the time of Kalidasa there were extant, written by learned scholars, memoirs of king Agnimitra in which his victory over the Vidarbhas was celebrated. These memoirs would appear to be older and other than the accounts found about Agnimitra in the Puranas, because 'Suri' is a modest term not applied to the authors of the Puranas."

—S. P. Pandit : Quoted. ASK : Notes Pp. 139–140

18. "While a number of parallel passages are certainly of value, a specific mention of *Sastra* and *Tantrakaravacana* shows beyond all doubt that Kalidasa had before him a text on polity, which as the above passage shows, is Kautilya's Arthasastra." —VR : P. 103

19. "It was bad taste to be irreligious but it was not bad taste to be sensual or even in some respects immoral."

—Sri A[1] : P. 17

"The ideals of morality were much lower than of old; free drinking was openly recognised and indulged in by both sexes; purity of life was less valued than in any other period of our civilisation." —Ib : P. 18

"Yet the unconquerable monogamous instinct of the high-class Hindu woman seems to have prevented promiscuous vice and the disorganisation of the home." —Ib : P. 18

"......there is no sign of any setting in of the sickness and dissatisfaction and disillusionment which invariably follow a long outburst of materialism." —Ib : P. 19

20. ABK[2] : P. 98

21. "K. R. Pisharote in *Journal of the Annamalai University,* II. No. 2, P. 193 f. is inclined to take the play as a veiled satire on some royal family of the time, if not on Agnimitra himself, and would think that the weakness of the opening scene is deliberate."

—SKD[1] : Footnote 2. P. 137

22. "Kalidasa, well-informed student of state law, has thus consciously portrayed his king Agnimitra, so that his educated audience can sense his critical intention."

—WR : P. 77

"Kalidasa has plainly enough pictured life at the Sunga Court of Vidisa as extremely wanton." —Ib : P. 82

23. "The great merits of the poet are far less clearly exhibited here than in his other plays." —ABK[1] : P. 147

"The *Malavikagnimitra* is essentially a work of youthful promise and some achievement."

—Ib : P. 155

24. ಎಂ ಲ : ಪು ೧೨೪

25. "Not much advance is noticeable in Kalidasa's *Malavikagnimitra*, a presumably youthful production of the great poet, which deals with a similar banal theme of courtly love and intrigue."

"At any rate, the pretty sentiment depicted in these light-hearted plays hardly deserves such a warm-blooded term as 'love'." —SKD[1] : P. 63

26. *Malavikagnimitra*, though inferior to the other two dramas in poetic merit, has many beauties of its own."

—AAM : P. 108

27. ". . . . the immaturity which critics have seen in it is more a question of personal opinion than a real fact; for

it resolves itself into a difference of form and theme, rather than any real deficiency of power." —SKD[1] : P. 136

"Judged by its own standard, there is nothing immature, clumsy or turgid in the drama." —Ib : P. 137

28. ಎಆರ್‌ಕೃ[1] : ಪು ೧೨೧

29. ". . . . which is not the best of his dramas."
—A and N : Introduction. Pp. 8-9

". . . . from the beginning of the drama to the end, there is not a single scene that is dull or lacking in dramatic intensity. This is no mean achievement." —Ib : P. 27

30. "In this play we find Kalidasa's prenticehand."
—KSR : P. 227

"Charming ideas expressed in charming language"
—Ib : P. 229

"Exhibits a real power of presenting contemporary social life." —Ib : P. 233

"Contains subtle suggestions and ever wonderful expositions of aesthetics." —Ib : P. 234

31. Mrs BB : Introduction. P. 7 ff

32. ". . . . the play is probably the work of a Kalidasa. Tradition alone identifies him with the poet of Vikramaditya's reign, who preceeded the Christian era, and the internal evidence is adverse to the drama being the work of the author of *Sakuntala* and *Vikrama* and *Urvasi*." —HHW : P. 346

"There is not the same melody in the verse nor fancy in the thoughts." —Ib : P. 346

". . . . the manners described appear to be those of a degenerate state of Hindu society and it can scarcely be thought earlier than the tenth or eleventh century."
—Ib : P. 348

33. "Even a superficial reader will find that the poetry of Malavikagnimitra is as natural and smooth as the poetry of Sakuntala or Vikramorvasiya. The verse in our play is as regular and simple as that of the other two dramas and is as easily understood." —RDK : Introduction. P. vii

34. Quoted by ಎಂಲ : P. 96

35. ಧ್ವನಾಶಾ : ಪು. ೪೧೩

36. "The Malavikagnimitra is unquestionably the first dramatic work of Kalidasa."
—ABK[1] : P. 147

37. "Without question the earliest of Kalidasa's dramas, and probably the earliest of his surviving writings, is the play known as the *Malavikagnimitra* or Malavika and Agnimitra."
—HHG : P. 373

38. "*Malavika and Agnimitra* is the earliest of Kalidasa's three dramas, and probably his earliest work. This conclusion would be almost certain from the character of the play, but is put beyond doubt by the following speechs of the prologue."
—AWR : P. 109

39. ದ್ವಿನಾಶಾ : ಪು. ೪೧೩

40. "This dialogue does not necessarily mean, as some suggest, that this drama was the work of a young poet. It merely shows that he may have had to struggle for recognition, did not win through easily and himself judged older works severely."
—WR : P. 75

41. "The *Malavikagnimitra* is often taken to be one of Kalidasa's youthful productions, but there is no adequate reason for thinking that it is his first dramatic work."
—SKD[1] : P. 136

42. "There is undoubtedly a deeper note of pathos and passion struck in *Vikramorvasiya* and *Sakuntala* than in *Malavikagnimitra.*"
—KSR : P. 229

43. ಎಂಲ : ಪು. ೧೧೭

44. "In all these he is engaged in a new experiment. For him drama is what life is. It is Loka-Charitadarsana in all its triple complex ...... And what is interesting is that Kalidasa is conscious of his new effort."
—GTD : P. 20

45. "May the Lord remove your dullheadedness and make you fit to appreciate the drama to be staged presently."
—ASK : Notes. P. 6

46. "In this polemical and angry-sounding prologue there is no place for lyrical passages such as those in the prologue to Sakuntala."
—WR : P. 75

47. ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ ಧಾರಿಣಿಯ ತಂಗಿಯೆಂದು ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರೂ ಕುವರಿಯೆಂದೂ ಇತರರೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"Dharini's younger sister, just a child."

—RDK : Introduction. P. xxiii

"ಇವನಿಗೆ ಧಾರಿಣಿಯೆಂಬ ಸತ್ಪತ್ನಿ, ವಸುಮಿತ್ರನೆಂಬ ಮಗ, ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿಯೆಂಬ ಮಗಳು."

ಎಂಲ : ಪು. ೯೮

"Late Prof. S. M. Paranjpe is not in favour of taking ಆವುತ್ತ in the sense of ಭಗಿನೀ ಪತಿಃ. He takes it to be a ಪ್ರಾಕೃತ form of the sanskrit ಆರ್ಯಪುತ್ರ and concludes that ವಸುಲಕ್ಷ್ಮೀ was the daughter of ಧಾರಿಣೀ." —SGU : Notes. P. 137

48. "However much we may argue, it is certainly not creditable for ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ to develop passion for ಮಾಲವಿಕಾ who was supposed to be a mere maid."

—A and N : Introduction. P. 35

49. ಕೌಶಿಕಿಯನ್ನು "ಮೂಢೇ" ಎನ್ನುವುದರಿಂದಲೇ ಅವಳೂ ಒಳಸಂಚಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬ ಮತಿ ಧಾರಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಜನಿಸಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಂತೆ.

—See SGU : Notes. P. 150. "ಮೂಢೇ" ಎಂಬುದರ ಧ್ವನಿ ಬೇರೆ.

50. "ಅಯಿ ಪಂಡಿತಮನ್ಯೇ ಕಿಮನ್ಯತ್ । ಮೋದಕ ಖಂಡನೇऽಪಿ ಅಸಮರ್ಥಾ ತ್ವಂ ಕಿಂ ಜಾನಾಸಿ । ಪ್ರಸನ್ನ ಚನ್ದ್ರಪಾದ ಸದೃಶೈ ಕೇಶಪಾಶೈರೇತಾನ್ ಭೀಷಯಸೇ ॥" —ಇದು ಎಸ್. ಪಿ. ಪಂಡಿತ್ ಇಟ್ಟಿರುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೌಶಿಕಿಯ ಕಟುದೂಷಣೆ ಇದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಭಾಷೆಯಂತೆ ಅದು ಶುದ್ಧವೂ ನಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಧಿಕ ಪಾಠ ವೆಂದು ಪ್ರೊ. ಅಯ್ಯರ್ ವಾದ.

51. Mrs. BB : Introduction. P. 8

52. "The sight of the king fills her with love."

—CSRS : Introduction. P. xxxvii

53. "She falls in love with the king when she sees him before her in the second Act, and her love for him can be said to be natural." —A and N : Introduction. P. 36

54. "Malavika is perhaps not yet in love, but she must now act love before the infatuated king." —WR : P. 79

55. "This stanza will show the identity of the authors of the ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ and ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" —SGU : Notes. P.163

56. "There is certainly not much difference between such a Nataka as the *Malavikagnimitra* and the normal Natika save the length, as expressed in the number of the acts."

—ABK[1] : P. 350

57. "Perhaps the Vidusaka had not quite unintentionally caused the queen to injure her foot in the swing......"

—WR : Pp. 80—81

58. "......owing to her having tumbled down from the swing through the (possibly deliberate) rashness of Vidusaka......"

—RDK: Notes. P. 163

See also: "......the Vidusaka caused (deliberately) the queen to stumble from the swing."

—RVJ: P. 93

"He manages to make the queen fall from the swing."

—ASK: Introduction. P. 69

59. Dharini "who is a generous-minded and superstitious lady wants to find out if she was also a fortunate woman, before making up her mind finally about her marriage with the king."

—RDK: Notes. P. 168

60. Dharini determines on "bestowing ಮಾಲವಿಕಾ on him, after testing her noble birth by telling her to fulfil the longing of the Asoka."

—A and N: Introduction. P. 37

61. "The poet certainly had a big success with this complicated scene."

—WR: P. 81

62. ಇದು ಬೋಲೆನ್‌ಸನ್ (Bollenson) ಪಾಠ; ಬಲು ಯುಕ್ತ. "ಮಹತೀ ಕಲ್ವಸ್ಯಾಃ ಸಂಭಾವನಾ।" ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕಡಮೆ.

63. "This act is full of action and is easily the most interesting of all the Acts in this comedy." —SGU: Notes. P. 184

64. "This is the most interesting act of all the acts of this drama."

—A and N: Notes. P. 91

65. "A poet could hardly have compressed more into so short an act."

—WR: P. 84

66. "This is purely a device thought out probably by Jayasena herself to save the king from his miserable plight."

—ASK: Notes. P. 133

67. "How does Mr. Pandit infer that Agnimitra's passion for Malavika was pure? Because he marries her ultimately, but that does not excuse his shameful conduct in the fourth Act."

—RDK: Introduction. P. ix

68. "His request for an embrace, in the presence of ಬಕುಳಾವಳಿಕಾ, simply makes his kingly personality loathsome. His attempt to embrace ಮಾಲವಿಕಾ in the ಸಮುದ್ರಗೃಹ is simply abominable..."

—A and N: Introduction. P. 35

69. "Kalidasa never allowed Dushyanta to seize his resisting Sakuntala so brutally, nor Siva his Parvati, nor

Pururavas his harlot nymph who had come to him of her own free will ...... Only an uncontrolled despot would behave thus to the beautiful slave of his absent wife!"

—WR: P. 83

70. "Kalidasa is a master in the portrayal of such scenes of infatuated maidens." —WR: P. 83

71. "The king says he is prepared to marry her. If a marriage had to be witnessed by fire, even that was present here in the God of love. 'In his presence I offer myself to do her eternal service'." —ASK: Notes. P. 122

72. "He desired her to be one of his queens. There is nothing to show that he wanted to have any illegitimate association with her prior to their marriage."

—CKR: P. 375

73. "She is a model of the selfless wife who brings younger women to her husband." "He waits until he receives Malavika at the hands of his wife. Thus at the end Agnimitra is also presented as a model husband." "The impulsive Iravathi also accepts her fate and promises to be the faithful servant of her faithless husband." "And finally Malavika is also the model bride who waits in silence for her fate." "The Vidhushaka is also a model friend."

—WR: P. 89

74. "We cannot to-day fully enjoy their development and might have preferred the poet to abide by his realistic picture of the king and others." —WR: P. 89

75. "The drama does not furnish any clue as to why this was the case." —RDK: Notes. P. 211

76. "The ksatriya parents, at least of those days, would rather exult than resent at such commission."

—Prof. Ayyar

—Quoted RDK: Notes. P. 211

77. "ಪುಷ್ಪಮಿತ್ರ tried to root Buddhism out of India, while ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ was favourably inclined towards it."

—SGU: Notes. P. 218

78. "The rage of Agnimitra may be against his father, because he engaged his son in a risky enterprise to endanger

his life without his permission, or the anger may be against the Yavanas who dared to affront his son."

—CSRS : Notes. P. 281

79. "In the case of Pusyamitra the reason was obviously that Agnimitra preferred to play at the swings in the park with his wives rather than fight. The covert reference to Asamanja is particularly important." —WR : P. 87

80. "......it would show the king to have been a man of vanity and self-praise, and Kalidasa would never have described his hero in such a light." —KSR : P.65

81. "The wise Marica asks Dushyanta, the wise Narada asks Pururavas, if there is anything further which they can do. Here therefore the queen takes over the role of these two mythological figures, the dispensers of heavenly blessings. Thus the poet has considerably raised her status." —WR : P. 89

82. "At the close of the play the poet also appears to pay his homage and thanks to Devi of whom he was pet-child, for her grace in completing this drama so successfully and for further flow of such grace during his life. The word 'Prathipaksha' in the second line may refer to rival poets referred to at the opening." —ASK : Notes. P. 159

83. The play "shows no originality of plot, no depth of passion. It is a light, graceful drama of court intrigue."

—AWR : P. 110

84. "Criticism of the large outlines of this plot would be quite unjust, for it is completely conventional. In dozens of plays we have the same story." —AWR : P. 114

85. ಎಆರ್‌ಕೃ[1] : ಪು. ೧೧೯

86. ಎಆರ್‌ಕೃ[1] : ಪು. ೧೨೦

87. "...... there is some skill in the manner in which the events are interlaced." —ABK[1] : P. 155

88. "...... the play as a whole reveals a dramatic genius of a high order." —RDK : Indroduction. P. xiv

89. "Queen Dharini and Iravathi, a beloved of Agnimitra, are both introduced on the stage and we are treated to a triangular contest as it were."

—RDK : Introduction. P. xiii

90. "... two opposite types of womanly character, the magnanimous Dharini and the jealous Iravati."
—CSRS: Introduction. P. xxxiii

91. "...... his ingenuity is shown in the minor incidents, in stanzas of poetical description, and in giving abundant opportunity for graceful music and dancing,"
—AWR: P. 114

92. "...... the Vidusaka's stratagems to secure his master the sight of his beloved are amusing." —ABK[1]: P. 155

93. "They would probably guess, too, that the lost sister is none other than Malavika." —WR: P. 76

94. "...... strange to say, Malavika seems to have forgotten the fact that she is a Princess. In her soliloquy in Act III...... we find that Malavika is talking just like a maid and no more!" —RDK: Introduction. P. xxiv

95. "Agnimitra's love for Malavika is of the sensual type." —Dr. SR: Introduction. P. 26

96. "Agnimitra is quite an unheroic hero."
—RDK: Introduction. P. ix

97. "He is a despot who allows himself to be governed by passion, love and anger." —WR: P. 77

98. "Despite all differences, the Agnimitra of this drama faintly resembles the miserable Agnivarna."
—WR: P. 82

99. "...... there is in Agnimitra, as in all heroes of this type, something contemptible."

100. His love "speaks for his low taste and voluptuous nature." —SGU: Introduction. P. 29

101. "This consistant hypocrisy render Agnimitra quite loathsome." —RDK: Introduction. P. xxviii

102. Agnimitra "is too cowardly to devise the means himself." —CSRS: Introduction. P. xxix

103. "King Agnimitra's passion for Malavika is as pure or perhaps more so than that of king Pururavas for Urvasi".
—SP Pandit—Qtd RDK: Introduction. P. ix

104. "He is the mirror of a courteous and selfpossessed gentleman, full of mildness and grace, princely tact, *savoir*

faire, indulgent kindness, yet energetic withal and quietly resolute in his pleasure as well as in his serious affairs .... We see in him a typical and ideal king of an age hedonistic, poetic, wordly but withal energetic and capable."

—Sri A[2] - II : P. 43

105. "He is every inch a gentleman."

"He is tender and considerate to his queens even when they thwart and upbraid him."

"He is a Dhirodatta as well as a Dhiralalita."

—KSR : Pp. 234, 236, 237

106. "He is introduced ...... as a resolute king, firm in his decision, brave in his outlook."

"But Agnimitra's life was throughout absolutely above rebuke."

"Agnimitra was Kalidasa's ideal hero. He is to Kalidasa what Henry V is to Shakespeare."

—CKR : P. 370, P. 376, P. 377

107. "He is licentious and cares little for his kingdom."

—RDK : Introduction. P. xxviii

108. He "is a care-free and courteous gentleman on whom the burden of kingship sits but lightly." —SKD[1] : P. 137

109. ಎಂಲ : ಪು. ೧೧೯, ಪು. ೧೨೦

110. "The said remark is from a prejudiced and jealous mind." —SGU : Introduction. P. 29

111. "The queen's ironical remark expresses what everyone felt." —WR : P. 78

112. "But it is not a well thought out judgment. She makes the statement at a moment of awkward despondency and meant it more to conceal her wounded pride than to rebuke the king." —CKR : P. 376

113. ಸಿ ಕೆ ವೆಂ : ಪು. ೨೦

114. "He is depicted as a middle-aged king."

—SGU : Introduction. P. 29

115. "Agnimitra who is old enough to be the father to Malavika." —RDK : Introduction. P. ix

116. "We shall not condemn a character in a drama simply because he is much older than the heroine whom he

loves or because he tries to embrace her before he marries her." —CKR : P. 369

117. "His son Vasumitra is a great commander of armies just as was his father Pushpamitra." —KSR : P. 236

118. "...... it appears to be very strange that a maiden in her teens should fall in love with a hero of forty-five already the father of a grown-up son."

—A and N : Introduction. P. 26

119. "It may sound strange that ಮಾಲವಿಕಾ a girl of sweet seventeen, should feel attracted towards the middle-aged, much married king." —SGU : Introduction. P. 28

120. ಎಆರ್ಕೃ^{2} : ಪು. ೩೫

121. "Sanskrit poets who deal with illicit love seldom make it the central theme of any big kavya."

—SNDG : Introduction. P. xxxv

122. "We may observe, however, to the honour of the Hindu drama, that the *Parakiya*, or she who is the wife of another person, is never to be made the object of a dramatic intrigue." —HHW–I : P. xiv

123. "...... it is hard to understand how she could have loved this weakling king. He must have been very handsome."

—WR : P. 82

"Malavika admits she cannot see enough of him."

—WR : Annotation No. 135. P. 104

124. "Kalidasa insists that the love of his hero-king is not of a coarse type." —RVJ : P. 93

125. He "is a prince, a soldier and man of the world yielding by the way to the allurement of beauty, but not preoccupied with passion......" —Sri A^2 – II : P. 43

126. "Even when Iravati is about to beat him with her girdle, the king grows eloquent with poetry. He really enjoys the situation" —ASK : Notes. P. 99

127. "This is perhaps the only good trait in Agnimitra's character." —RDK : Notes. P. 162

128. "Malavika is the heroine, but she hardly impresses us to the extent to which one would expect a heroine to do."

—RDK : Introduction. P. xxix

129. ಎಂಲ: ಪು. ೧೨೨

130. "Here the little slave girl, who has just escaped from prison and chains, tells the lord and master — the timid lover — a truth which he would not otherwise have heard at court."
—WR: P. 83

131. "In her childish way, she indulges in a taunt with the king."
—ASK: Introduction. P. 73

132. "The heroine of the drama is a tame character having nothing very remarkable about her except her physical charms and her accomplishment in dancing. There is hardly any remark of Malavika throughout the drama, that compels the admiration of the audience."
—A and N: Introduction. P. 26

133. "...... and the queen, with more housewifery than majesty, hastens away to expedite her royal husband's dinner."
—HHW - II: P. 350

134. "She forgives the faults of the king."
—CSRS: Introduction. P. xxxiii

135. "Dharini is in a forgiving and generous mood because of the military triumphs of her darling son; moreover, she is gratified with the lovely presents."
—EPH: P. 97

136. "...... flower-embroidered silks and gaudy shawls of Berar make, circlets sparkling with diamonds, and a couple of cream-coloured donkeys. Two bayaderes of exquisite skill and beauty are to divert! the royal zenana with dance and song."
—EPH: Pp. 96–97

137. "Dharini is depicted as an ideal Aryan wife who is taught to regard her husband as her all-in-all, vicious or immoral though he may be."
—RDK: Introduction. P. xxviii

138. ಸಿಕೆವೆಂ: ಪು. ೭೮

139. "She has no jealousy towards her co-wives but shows proper respect towards them."
—A and N: Introduction. P. 37

140. She "is wrongly regarded as free from jealosy ...... Her jealosy towards ಇರಾವತೀ is manifest by her action of

appointing ಮಾಲವಿಕಾ to fulfil the ದೋಹದ of the golden, ಅಶೋಕ tree." —SGU : Introduction. P. 30

141. "...... the queen has only just conquerred her perfectly justified feeling of jealousy of Malavika." —WR : P. 86

142. ಎಂಲ : ಪು. ೧೨೪

143. "the pathetic dignity and magnanimity of the elderly chief-queen Dharini." —SKD[1] : P. 137

144. "In the result Dharini remains without a parallel among female characters, perhaps in the whole range of Sanskrit drama." —CSRS : Introduction. P. xxxv

145. See EPH : Pp. 94-97

146. "...... they are again disturbed by the vigilant and jealous Iravati." —HHW-II : P. 351

147. "The most effective characterisation, however, is reserved for the two queens, Dharini and Iravati : the grace and dignity, and finally the magnanimity of the former, despite just cause for anger, are set off effectively against the passionate impetuosity of the latter, which leads her to constant eves-dropping, and to an outbreak against the king, forgetful of his rank and rights." —ABK[1] : P. 155

148. "An undignified coquette, she loses her temper at the infidelity of the king." —CSRS : Introduction. P. xxxv

149. ಸಿಕೆವೆಂ : ಪು. ೭೭

150. "The wrathful and drunken Iravati behaves absolutely without self-control in comparison with Pururava's injured queen, and can rather be compared with the jealous Urvasi." —WR : P. 82

151. "She is a self-conceited women and is proud of her beauty." —A and N : Introduction. P. 38

152. ಎಂಲ : ಪು ೧೨೩

153. "Iravati is shown to be a very jealous woman." "She is an impulsive woman."

—RDK : Introduction. P. xxxi

154. "Iravati is passionate, impetuous, suspicious, demanding and dictatorial."

—Dr. SR : Introduction. P. 26

155. "But she is still too young to bear this insult and as a result she is jealous, hot-tempered and less disposed to overlook the faults of the king."

—ASK : Introduction. P. 74

156. RDK : Notes. P. 131

157. A and N : Notes. P. 26

158. "She is the mistress of Agnimitra, not a lawfully wedded wife, according to some." —RDK : Notes. P. 173

159. "He marries a pretty dancing girl, an attendant of the queen, then again stoops to conquer another waiting maid." —Mrs. BB : Introduction. P. 4

160. "Iravathi communicates her concurrence in the arrangement and the Raja obtains another bride."

—HHW–II : P. 117

161. "It should be added that there is a second queen, Iravati, whose nose has been put out of joint by Malavika. She too, however, consents, a little reluctantly, to the otherwise happy denouement." —HHG : P. 374

162. "The *Agnimitra* is a drama of women."

—Sri A[2] - II : P. 63

163. ಸಿಕೆವೆಂ : ಪು. ೨೦–೨೧

164. "He is the most lively character in the play."

—RDK : Introduction. P. xxx

165. "Due to the king's dependence on him and due to his intelligence and alertness ವಿದೂಷಕ appears to be the hero of the play. The king's personality pales into insignificance before him. ಕಾಳಿದಾಸ has given too much importance to the ವಿದೂಷಕ in this play." —A and N : Introduction. P. 40

166. "He might be called the soul of the drama."

—RDK : Introduction. P. xxiii

167. "One might boldly assert that the play was written entirely for the sake of the Vidusaka's character."

—RVJ : P. 94

168. ಎಂಲ : ಪು. ೧೨೦

169. "The Vidusaka ...., gives up all his Brahmanical tendencies and actually engages himself as a go-between."

—ASK : Introduction. P. 40

170. ೬೦೮ : ಪು. ೧೨೧

171. "But on the other hand he contributes comparatively little to the comic side of the drama." —ABK[1] : P. 156

172. "Kalidasa has tried his uttermost to make it full and attractive." —KSR : P. 242

173. "Kousiki helps the king in a positively shameless way. How the audience must have laughed at the 'ascetic' woman!" —WR : P. 78

174. "the Parivrajika was really an ally of the king in that nefarious adventure." —ASK : Notes. P. 48

175. "...... it is more than probable that to her advice is due Dharini's changed angle of vision towards Malavika from the third Act onwards."

—RDK : Introduction. P. xxxi

176. "Her explanation to the queen that her silence was due to a seer's prophecy is not quite convincing."

—CSRS : Introduction. P. xxxix

177. "The king hurries to his daughter. Iravathi urges him on." —WR : P. 84

178. "Vasulaxmie in the *Malavica* does not even appear on the stage, yet in that urbane and gracious work there is nothing more charming than her two fateful irruptions into the action of the play. They bring up a picture of the laughing, light-hearted and innocent child, which remains with us as vividly as the most carefully drawn character in the piece."

—Sri A[2] II : P. 79

179. "the 'little rogue of a tiring-woman' Nipounica, sly and smooth-tongued, though with no real harm in her beyond a delight in her own slyness and a fine sense of exhilaration in the midst of a family row."

—Sri A[2] II : P. 73

180. "There is an amusing directness and homeliness in the king's utterance on learning the true quality of Malavika." —ABK[1] : P. 165

181. "No other Sanskrit poet can approach him in the command of that mysterious instrument—the measured word." —SKD[1] : P. 148

182. " Moreover, though ನಾಟಿಕಾ, known to ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ as ' ನಾಟೀ ', seems to have been recognised rather early, its dependence on ನಾಟಕ is clear from its plot." —DRM : P. 94

183. " For, Malavikagnimitra is a farce rather than a drama ; a work to amuse for a while......"

—RDK : Introduction. P. xxiv

184. " It is a light-hearted comedy of court-life in five acts, in which love is a pretty game, and in which the hero need not be of heroic proportion nor the heroine anything but a charming and attractive maiden." —SKD[1] : P. 136

185. "...... the incidents in their general outline are those regularly found in the *natika*, or romantic comedy, namely, the love-intrigues of a king with a disguised princess, their secret meetings, the jealousy of the chief queen, and her final acceptance of the situation in the last act, when the heroine is discovered to be her long-lost cousin."

—AVWJ : Introduction. P. lxii

186. ಎಆರ್‌ಕ್ಯ[1] : ಪು ೧೨೦

187. " There are sparkling comedies of intrigue like, *Ratnavali*, which is styled a ' small play ' (*natika*), for it consists of four acts only." —RKY : P. 33

188. " Kalidasa, it appears, has a defined purpose in making the whole play revolve round the Vidusaka." " His realism is both infectious and provoking......With the creation of one such character the genius of Kalidasa has enlarged the scope of drama. A drama is no longer a romantic biography of fairy prince but a realistic representation of the ways of the world." —RVJ : P. 94 ; P. 95

189. " Gallantry is undoubtedly the keynote of the play, and its joys and sorrows should not be reckoned at a higher level." —SKD[1] : P. 137

190. " Lovers of Moliere's muse will be reminded of the humorous scene where Mons. Jourdain's tutors in fencing and music pass from light words to heavy blows." —EPH : P. 95

191. " Tawney remarks in this connection : ' One is irresistibly reminded of the two professors in Moliere's *Bourgeois Gentilhomme*'." —RDK : Notes. P. 139

192. "They are a world of themselves almost as much as fairy-land ...... They break through no laws or conscientious restraints. They know of none." —CL: P. 258

"There is neither right nor wrong,—gratitude or its opposite,—claim or duty,—paternity or sonship." —Ib: P. 260

193. "All the agreeable qualities are always given to the gallant. All the contempt and aversion are the portion of the unfortunate husband." —LM: P. 328

"In the name of art, as in the name of virtue, we protest against the principle that the world of pure comedy is one into which no moral enters." —Ib: P. 330

194. "The wit and elaborate compliments, the toying and trifling with the tender passion, the sentimentalities and absence of deep feeling are in perfect keeping with the outlook of the gay circle, which is not used to any profounder view of life." —SKD[1]: P. 137

195. "...... he is one of the great and limpid writers who can be approached with the minimum of critical apparatus and commentatorial lucubrations." —SKD[1]: 148

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ

1. AAM: "*India's Past*" by ARTHUR MACDONELL. (Oxford. At the Clarendon Press) 1927.

2. A and N: ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ of ಕಾಳಿದಾಸ. Edited by R. B. ATHAVLE and H. R. NAWARE. (Published by S. B. Shah & Co. Ahmedabad) 1941.

3. ABK[1]: "*The Sanskrit Drama*"—*In its Origin, Theory and Practice* by A. BERRIEDALE KEITH. (Oxford University Press. Reprinted Lithographically) 1954.

4. ABK[2]: "*A History of Sanskrit Literature*" by A. BERRIEDALE KEITH. (Oxford University Presss-3rd Reprint) 1953.

5. ಎ ಆರ್ ಕೃ[1]: "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ" by ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ. (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ-೧೦. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ-ಮೈಸೂರು) ೧೯೩೭.

6. ಎ ಆರ್ ಕೃ[2]: "ಕಥಾಮೃತ" by ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ. (ಮುದ್ರಣಕಾರರು: ವೆಸ್ಲಿ ಪ್ರೆಸ್ ಮತ್ತು ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು. ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣ) ೧೯೫೨.

7. ASK: "*The Malavikagnimitra of Kalidasa.*" Edited by A. S. KRISHNA RAO. (Published by V. Ramaswamy Sastrulu and Sons, Madras-1. 2nd Edition) 1951

8. AVWJ: "*Priyadarsika by* HARSHA." Translated by G. K. Nariman, A. V. Williams Jackson and C. J. Ogden. (Columbia University Press - New York) 1923.

9. AWR: "*Kalidasa*" *-Translations of Sakuntala and other Works*-by ARTHUR W. RYDER (Everyman's Library-No. 629 - J. M. Dent and Sons-Reprinted) 1928.

10. CKR: Article on "*The Hero in the Malavikagnimitra*" by C. KUNHAN RAJA. (Article 41-Pp. 369-378 in Annals of the Bhandarkar Research Institute-Volume XXIII-Published at B.O.R.I. -Poona) 1943.

11. ಸಿಕೆವೆಂ : " ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಕವಿಯು ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬಗೆ" by ಸಿ. ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ-(Printed by B. Srinivasa Iyengar, Bangalore City) 1928.

12. CL : "*The Essays of Elia*" by CHARLES LAMB. (The Temple Classics-J. M. Dent and Sons) 1906.

13. CSRS : "*Malavikagnimitra of Kalidasa*" Edited by C. SANKARA RAMA SASTRI. (Sri Balamanorama Press, Madras, 3rd Edition) 1944.

14. DRM : "*The Types of Sanskrit Drama*" by D. R. MANKAD. (Urmi Prakashan Mandir, Karachi) 1936.

15. Dr. SR : "*The Megha Duta of Kalidasa*" edited by DR. SUSHIL KUMAR DE- (Sahitya Akademi - New Delhi-First Edition-1957) General Introduction by Dr. S. Radhakrishnan.

16. ದ್ವಿನಾಶಾ : " ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಃ " by ದ್ವಿಜೇನ್ದ್ರನಾಥಶಾಸ್ತ್ರೀ–(ಭಾರತೀ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಮ್ : - ಮಯರಾಷ್ಟ್ರ ನಗರಮ್ - ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶಃ) ೧೯೫೭.

17. EPH : "*The Indian Theatre*" by E. P. HORRWITZ. (Blackie and Son-London) 1912.

18. GTD : "*Indian Drama*"—(The Publication Division-Ministry of Information - Government of India, November 1956) G. T. DESHPANDE on "*Sanskrit Drama.*"

19. HHG : "*A History of Indian Literature*" by HERBERT H. GOWEN. (D. Appleton and Co., New York) 1931.

20. HHW[1] ; HHW[2] : "*Select specimens of the Theatre of the Hindus*" - Translated by HORACE HAYMAN WILSON-Volume One and Volume Two - (Trubner and Co-London) 1871.

21. KSR : "*Kalidasa*" *(His Period, Personality and Poetry)* by K. S. RAMASWAMY SASTRI - (Sri Vani Vilas Press, Sri Rangam) 1933.

22. LM : "*Literary Essays*" by LORD MACAULAY, (The Nelson Classics - Thomas Nelson and Sons, London) Date?

23. ಎಂಲ : " ಕಾಳಿದಾಸ " by ಎಂ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನರಸಿಂಹಯ್ಯ. (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ–೩೧–ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ–ಮೈಸೂರು) ೧೯೩೩.

24. Mrs. BB : "*The Dramas of Kalidasa*"-Translated into English by MRS. BELA BOSE. (Kitabistan, Allahabad) 1945.

25. RDK: "*Malavikagnimitra of Kalidasa*"—edited by R. D. KARMARKAR. (Published by the author-Damodar Villa, Poona, 4th Edition) 1950.

26. RKY: "*The Indian Theatre*" R. K. YAJNIK, (George Allen and Unwin-First Published-1933)

27. RVJ: "*Drama in Sanskrit Literature*" by R. V. JAGIRDAR (Popular Book Depot, Bombay 7) 1947.

28. SGU: "*Malavikagnimitra of Kalidasa*"—Edited by P. S. SANE, G. H. GODBOLE and H. S. URSEKAR - (Booksellers' Publishing Co-Bombay) 1950.

29. SKD[1]: "*A History of Sanskrit Literature-Classical Period*" - Volume I - by S. N. DASGUPTA and S. K. DE. (University of Calcutta) 1947.

30. SKD[2]: "*Treatment of Love in Sanskrit Literature* by SUSHIL KUMAR DE. (Published by Sajanikanta Das-Calcutta) 1929.

31. SNDG: See Item 29.

32. Sri A[1]: "*Kalidasa*" by SRI AUROBINDO (Sri Aurobindo Ashram- Pondicherry-2nd Edition) 1950.

33. Sri A[2]: "*Kalidasa*" (Second Series) by SRI AUROBINDO- (Sri Aurobindo Ashram - Pondicherry - First Edition) November 1954.

34. VR: "*Kalidasa and Kautilya*" by V. RAGHAVAN - (The Thirteenth All-India Oriental Conference - Proceedings published by the University of Nagpur - Pp. 102-108) 1951.

35. WR: "*Kalidasa*" (*The human meaning of his works*) by WALTER RUBEN (Akademie-Verlag-Berlin. Translated by Joan Becker) 1957.

[illegible]

[illegible] (Second Edition) 1950.

[illegible] Second Series [illegible]

[illegible] Oriental Conference - Proceedings [illegible]

[illegible] 1951.

[illegible]

ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ

೧. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಕಾಳಿದಾಸನ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ವಿಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷಣದ ಕೃತಿಯೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ; ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ತರುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಲಕ್ಷಣವೇ ಎಂಬುದು ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ. ಅವನ ನಾಟಕತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು; ಆದರೂ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ, ಮಸುಳಿಸುವ, ಕೆಡಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ಅದನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ. "ಮಾಲವಿಕಾ" "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಗಳಂತೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ಈಯುವುದಿಲ್ಲ ಅದು. ವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಮುರುಕು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಡಿಯುವಷ್ಟಿವೆ; ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಬದಲು ಖಂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣ ವುಂಟು; ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯವೂ ಒಟ್ಟಿನ ಯೋಜನೆಯೂ ಅಸಮರ್ಪಕ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ರಾಗಾವೇಶದ ವಿವಿಧ ಮೋಡಗಳಿಂದ ವಿಭಾವನೆಯ ಮಿಂಚುಗಳಿಂದ ಅದರ ಆಕಾಶ ಅವಲೋಕನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸ ಬೇಕೋ ತಿಳಿಯದೆ ಕೊಂಚ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ.

ಭ್ರಮೆ ವ್ಯಾಮೋಹಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೈಯು ವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ತಿ ಕಣ್ತೆರೆದಿರುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಇರಬೇಕು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ. ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ರಥ ಇಳಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಭುಜಕ್ಕೆ ಭುಜ ಸ್ಪರ್ಶವಾಗುತ್ತದೆ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರಿಗೆ; ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಪುರೂರವ: "ಹನ್ತ ದತ್ತಫಲೋ ಮೇ ವಿಷಮಾವತಾರಃ।

ಯದಯಂ ರಥಸಂಕ್ಷೋಭಾದಂಸೇನಾಂಸೋ ರಥೋಪಮಶ್ರೋಣ್ಯಾಃ।

ಸ್ಪೃಷ್ಟಃ ಸರೋಮವಿಕ್ರಿಯಮಂಕುರಿತಂ ಮನೋಭವೇನೇವ॥ (I-೧೧)

(ಅಸಮ ಪರ್ವತಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಇಳಿದುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಹಾರ ಸಿಕ್ಕಿತು. ತೇರು ಕುಲುಕಿದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಹೆಗಲು ರಥಚಕ್ರದಂತೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಹಿಂಭಾಗವುಳ್ಳ ಈಕೆಯ ಹೆಗಲನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು; ಅದರಿಂದ ನನಗೆ ರೋಮಾಂಚನ; ಆದರಿಂದ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಾಂಕುರ! ನಾಯಕ ಅದನ್ನು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಮರೆಯಲಾರ; ಪುನಃ ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ:

ಅಯಂ ತಸ್ಯಾ ರಥಕ್ಷೋಭಾದಂಸೇನಾಂಸೋ ನಿಪೀಡಿತಃ ।
ಏಕಃ ಕೃತೀ ಶರೀರೇಸ್ಮಿನ್ ಶೇಷಮಂಗಂ ಭುವೋ ಭರಃ ॥ (III-೧೧)

(ತೇರು ಅಲುಗಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಭುಜವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿದ ಈ ಭುಜವೊಂದೇ ಪುಣ್ಯಶಾಲಿ; ನನ್ನ ಮಿಕ್ಕ ದೇಹಾಂಗಗಳೆಲ್ಲ ಭೂಮಿಗೆ ಭಾರ.) ಈ ಪ್ರಣಯಾನುಭವ ಸುರಸವಾಗಿದೆ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟರ ಸತ್ವವಾಗಲಿ ಸೊಗಸಾಗಲಿ ಅದರಲ್ಲೇನಿದೆ? ಇದ್ದರೂ, ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಸ್ಥಾನವೇನು? ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸದವರು ವಿರಳ; "ಶೇಷಮಂಗಂ ಭುವೋ ಭರಃ" ಎಂಬುದಂತೂ ನಾಣ್ಣುಡಿಯಾಗಿದೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅನೇಕರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಮಾತ್ರ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತಾರಕಾವ್ಯದಿಂದ ತುಣುಕೊಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಮುಕ್ತಕದಂತೆ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಆಹ್ಲಾದಗೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ; ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಉಳಿದ ತುಂಡುಗಳಿಗೂ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಒಟ್ಟಿನ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ ತಾತ್ಸಾರ ತಗಲುವುದು ಸಂಭವ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರಕಟನೆಯಾದ ನಂತರ, ಊರ್ವಶಿಯ ಕೈಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸೆಳೆದು ಪುರೂರವ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನಬಳಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ: "ಹಸ್ತೇ ಗೃಹೀತ್ವೈನಾಮುಪವೇಶಯತಿ।" ಸ್ಕಂಧಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕವಲ್ಲವೆ, ನಿಕಟವಲ್ಲವೆ ಈ ಕರಬಂಧ? ಅದು ಅನುರಾಗಪೂರ್ವ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತು ಆಗಿರುವ ಕಿರುಸಂಗತಿ; ಇದು ಅನುರಾಗಪೂರ್ಣ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಇಷ್ಟ ವ್ಯಾಪಾರ. ಇದನ್ನೇತಕ್ಕೆ ರಾಜಪ್ರಣಯಿ ನೆನೆಯುವುದಿಲ್ಲ? ಇದನ್ನೂ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಅಪ್ಸರಸೆ ಬಂದು ತುಸುಹೊತ್ತು ತನ್ನ ಸಮೀಪ ಅವಳು ಕುಳಿತಿದ್ದುದನ್ನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೊತ್ತಿ ಮೊದಲಣ ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕವನ್ನು ಅವನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸಹಜತ್ವ ಕಡಮೆ. ಯಥಾರ್ಥ ಕಥನದ ಸರಣಿಯಾಗಲಿ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಪೋಷಣೆಯಾಗಲಿ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿ ಹತೋಟಿಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ ಕವಿಗೆ. ಎರಡನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ವಿಕ್ರಮನ ವಿರಹೋನ್ಮತ್ತ ತಾಂಡವವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮನರಂಜನೆಯ ಆಕೃತಿಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಶಂಕಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ರೂಪಕದ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವೆ? ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ವಿಖ್ಯಾತಿ ನಿಂತಿರುವುದು ಅದರ ಮೇಲೇಯೆ? ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸತಕ್ಕದ್ದು ನ್ಯಾಯ: ಅದರ ಸೊಬಗಿನಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಾಜ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಷ್ಟಿದೆ, ಕೃತಕ ಗಾಡಿ ಎಷ್ಟಿದೆ? ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಂಶಗಳು ಯಾವುವು, ಕವಿ ಸಮಯದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಯಾವುವು? ನಾಟಕದ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಭಾಗವೇನು? ಕವಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಯೇ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಯೇ? ಇವುಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಏನೇ ಎಂದರೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ರೂಪಕದ ಐದು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾನೆ;

ಅದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕೂರಿಸಿಡುವುದಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಧಿಕ ಮೇಲ್ಮೆಯ ಶಾಲು ಜೋಡಿಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊದ್ದಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವ ನಾಮಧೇಯ ದ್ವಯ ವಿಮರ್ಶನ ಲೋಚನಕ್ಕೆ ರಂಗಿನ ಸುಲೋಚನವನ್ನಿಡುವ ವಿಚಾರ. ಬುಧನ ಮಗ, ಚಂದ್ರನ ಮೊಮ್ಮಗ, ವಿಶೇಷ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಗಂಧರ್ವನಾದವನು: ಪುರೂರವನೇನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನೆ! ನಾರಾಯಣ ಋಷಿಯ ಊರುವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದವಳು; ದೇವತೆಗಳ ಆದರ ಪ್ರೀತಿಯೆಲ್ಲ ಅವಳದ್ದೆ; ಅಪ್ಸರೆಯರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಲಾವಣ್ಯವತಿ: ಉಷಾದೇವಿಗೆ ಸದೃಶಳಾದ ಉರ್ವಶಿ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದವಳೆ! ಹೀಗೆಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ಅಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಹಲವರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ವೇದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಬೇರೆ, ಕಾಳಿದಾಸ ಸೃಜಿಸಿ ತನ್ನ ರೂಪಕದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಬೇರೆ. ವಿಪರೀತಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಕಾಳಿದಾಸ ನಮಗೆ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುವುದು ಬಹಳ ಕಡಮೆ; ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಂತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಕಾಣಬೇಕೆಂದೇ ಅವನ ನಿರಂತರ ನಿರೀಕ್ಷೆ. ನಾಟಕದ ಚತುಷ್ಕೋಣದೊಳಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸ್ವಭಾವ ಎಂತಹ ಬಗೆಯದು, ಆಡುವ ನುಡಿಗಳ ಧಾಟಿ ಹೇಗೆ, ಮಾಡುವ ಕೆಲಸಗಳ ಪರಿಣಾಮವೇನು — ಇವು ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯ. ತನ್ಮೂಲಕ ನಿಜಾಂಶದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಮೇಲೆ ತೀರ್ಪನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕು. ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ "ಏನು ತೇಜ! ಎಷ್ಟು ರಮ್ಯತೆ!" ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದರೆ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ.

'ಕಾವ್ಯ' 'ಕಾವ್ಯತ್ವ' ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತುವುದು ಸರಿ. ಅವರಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯತ್ವ' ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ, ಅತಿ ಸ್ವಾದುವಾಗಿದೆ, ಎಂಬ ಪ್ರಶಂಸೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಕೆಲವರಿಂದ ಸಂದಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂರು ರೂಪಕಗಳೂ ಪದ್ಯ ಗದ್ಯ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಆಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು. 'ಕಾವ್ಯತ್ವ' ಎನ್ನುವಾಗ ಭಾವಪ್ರಮುಖವಾದ, ಉಪಮಾದಿ ಅಲಂಕಾರ ಬಾಹುಳ್ಯವುಳ್ಳ 'ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ದಿಟವಾಗಿ, ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದ: ಕಥನಕಾವ್ಯ (Narrative), ಗೀತ (Lyric). ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೀತಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನವಿದೆ, ಕಥನಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನವಿದೆ: ಆದರೆ ಎರಡೂ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರಬೇಕು; ನಾಟಕದವಸ್ತು ಮುಂದೆ ಸಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಅನುಕಾರ್ಯರ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಬೀಳುವುದಕ್ಕೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಡೆದು ಮೂಡುವುದಕ್ಕೆ, ಅವು ಉಪಷ್ಟಂಭಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಮಿತಿ ಹಾಳತಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರಬಾರದು ಯಾವ ಅಂಗದಿಂದಲೂ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಅಧಿಕವೆಂದರೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಗೌರವ ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಆ ವಚನ.

ಗುಣ ಕಾಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗೊಂಡು, ಲೋಪದೋಷಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಜಟಿಲವಾದ ಕಾರ‍್ಯ, ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಕಾರ‍್ಯ. ಹಾಗೆಂದುಕೊಂಡು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಸಾಧ್ಯ, ನಿಜವಾಗಿ ಅಸಾಧು. ಮಹಾಕವಿಯೊಬ್ಬ ನಡೆಸಿರುವ ರೂಪಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದೂ ಒಂದು; ಅವನ ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು, ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಿ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೊಂದುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಖಚಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಹಳ ಕಡಮೆ; ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ಸಂಗತಿಯಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಮಿಕ್ಕ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಬಹುಶಃ ಹೆಚ್ಚು ಬಾಧೆಯಾಗಲಾರದು. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಅವಗಾಹನೆಗಾದರೋ ಈ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ಗೊತ್ತಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು: ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ವಿಧಾನ, ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮ, ಅದರ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪಂಡಿತರ ಟೀಕೆ.

೨. ಹೆಸರು

ರೂಪಕದ ಅಂಕಿತ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಂ" ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆದರ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಅದನ್ನೊಂದು "ಅಪೂರ್ವಂ ನಾಟಕಂ" ಎಂದೂ ಅವನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಯಾವಾಗಲೂ ರಂಗದ ಮೇಲಿನಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗದಿರದ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ ಆ ಗುಣವಾಚಕದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇತರ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ 'ಅಪೂರ್ವ'. ಅದರಂಥ ನಾಟಕ ಹಿಂದೆಂದೂ ಹುಟ್ಟಿಬರಲಿಲ್ಲ; ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದದ್ದು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸದು; ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ವಿಲಕ್ಷಣಜಾತಿಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಅಷ್ಟೇನೂ ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ 'ಅಪೂರ್ವ'ವೆಂಬುದು ಮುಂದೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಎಂಬುದನ್ನು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಕೆಲವು ಪಂಡಿತವರ್ಯರು ನಮಗೆ ಬೋಧಿಸಿರುವಂತೆ, ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸುವುದು ನಾಯಕಿಯಾದ ಉರ್ವಶಿ ಒಬ್ಬಳನ್ನೇ; 'ವಿಕ್ರಮ' ಶಬ್ದ ಒಂದು ವಿಶೇಷಣ. "'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತದ ಅರ್ಥ 'ವಿಕ್ರಮೇಣ ಹೃತಾ ಉರ್ವಶೀ'; ಎಂದರೆ ಧೀರತನದ ಫಲವಾಗಿ ದಾನವನ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಪಾರಾದ ಉರ್ವಶೀ."[1] "'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀ' ಅಥವಾ 'ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ (ಗೆದ್ದ) ಉರ್ವಶೀ'"[2] "ಮಿಕ್ಕೆರಡು ಕಳಪೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದನ್ನು 'ಉರ್ವಶೀ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅನುಕೂಲ, ಅದರ ಪೂರ್ಣ ನಾಮ 'ಶೌರ್ಯದಿಂದ ಗೆದ್ದ ಉರ್ವಶಿಯ ಕಥೆ' ಎಂದಿದ್ದರೂ."[3] ೧೮೭೯ರಂದು ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಅದರ ಕರ್ತೃ ಪಿ. ಇ. ಫೂಕೊ (Ph. Ed. Foucaux) ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ: "ವೀರ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಬಂದ ಉರ್ವಶಿ".[4] "ಖಚಿತವಾಗಿ ನುಡಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಬಾಹುಬಲದಿಂದ ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ ಗೆದ್ದ ಉರ್ವಶಿ ಎಂದು ಕರೆಯತಕ್ಕದ್ದು."[5] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸನೊಬ್ಬ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಪದ ಕೊಂಚ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿದೆ: "ಶೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಸೋತು ಒಲಿದ ಉರ್ವಶಿ" ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೂ ಕೊಡಬಹುದು ಅದು.[6] ಅಂತೂ, ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ ಪಡೆದ ಉರ್ವಶಿ ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ನಾನಾ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. "ವಿಕ್ರಮೇಣ ಗೃಹೀತಾ

ಉರ್ವಶೀ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀ ।.... ತಾಮ್ ಅಧಿಕೃತ್ಯ ಕೃತೋ ಗ್ರನ್ಥಃ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಮ್ ।"[7] "ವಿಕ್ರಮೇಣ ಲಬ್ಧಾ ಉರ್ವಶೀ ತಾಮಧಿಕೃತ್ಯ ಕೃತಂ ನಾಟಕಮ್."[8] ಈ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಪ್ತ ಸ್ವಾರಸ್ಯಾಂಶವಿದೆ: ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನು ಕಂಡು ಮೋಹಿಸಿ ತಾನೇ ಬಂದಿರಲಿ ಉರ್ವಶಿ, ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನು ಕಂಡು ಮೆಚ್ಚಿದ ದೇವತೆಗಳು ಅವಳನ್ನು ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರಲಿ, ಒಬ್ಬ ವೀರಪುರುಷ ನಿರ್ದೇಶ್ಯನಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಾನೆ ಅದರಲ್ಲಿ. ಆಳಿದ್ದರೆ ತಾನೆ ಆರ್ಪು; ವೀರನಿದ್ದರೆ ತಾನೆ ವೀರತ್ವ! ನಾಯಕನಾದ ಪುರೂರವ ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಜಿತನಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಾನೆ, "ಅಭಿಜ್ಞಾನ"ವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಹೆಸರು ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವಂತೆ.

ಅದಟಿನ ಕಾರ್ಯ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಆಗಿ ಹೋಗಿದೆ; ಅದರ ನೆನಪು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣಾಮಕರವಾದ ತೆರದಲ್ಲಿ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ಪ್ರಣಯದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ; — ಈ ನಿಮಿತ್ತಗಳಿಂದ 'ಶೌರ್ಯದಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಉರ್ವಶೀ' ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅಸಾಧುವೆಂದು ಕೆಲವರ ತರ್ಕ. ಇಷ್ಟೇನೋ ಸತ್ಯ: ಪುರೂರವನ ಯೋಧೃ ತೇಜಕ್ಕೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಅತಿ ಕಡಮೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿಗೆ ನಾಮಕರಣವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಕವಿ ಸಾರಸತ್ವವೂ ಬಲಿಷ್ಠವೂ ಆದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು ನ್ಯಾಯ. ಅಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಉಂಗುರಕ್ಕಿರುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದು ಇಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನ ವಿಕ್ರಮ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಥಮ ಸಮಾಗಮ ಆಗುವುದಕ್ಕೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಅನುರಾಗ ಅಂಕುರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಕೇಶಿದಾನವನ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿ. ಮುಂದಣ ಪ್ರಣಯ ವೃತ್ತಾಂತಕ್ಕೆ ಅದೇ ಮೂಲ.

"ವಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಉರ್ವಶೀ" ಎಂದು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕಾಟಯವೇಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಹೇಳಿಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ: "ವಿಕ್ರಮಂ ಚ ಉರ್ವಶೀಂ ಚ ಅಧಿಕೃತ್ಯ ಕೃತಂ ನಾಟಕಂ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಮ್ ।.... ವಿಕ್ರಮಶಬ್ದಃ ಪುರೂರವಸಃ ಸಂಜ್ಞೇತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಃ ।" ಎರಡು ಕೊರತೆಗಳಿಂದ ಈ ವಿವರಣೆ ದೂಷಿತವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ವಾದವಿದೆ. "ಪದದ ಆಕಾರ 'ವೈಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಮ್' ಎಂದು ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು." "ಅಲ್ಲದೆ 'ವಿಕ್ರಮ' ಎಂಬ ಪದದಿಂದ 'ಪುರೂರವಸ್' ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು: ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲ."[9] ವ್ಯಾಕರಣ ಸೂತ್ರ ಏನಾದರೂ ಇರಲಿ, 'ವಿಕ್ರಮ'ಕ್ಕೆ ಪುರೂರವನೆಂದೇ ಕಾಳಿದಾಸ ಅರ್ಥವಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂದು ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ನನ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರ. "'ವೀರತ್ವ'ವೆಂಬುದನ್ನು 'ವೀರ'ನೆಂಬುದರ ಬದಲಾಗಿ ಕವಿತಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಇಡಲಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ; ಅದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಈ ಸಮಾಸ 'ದ್ವಂದ್ವ' ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು, ವೈಯಾಕರಣಿಗಳ

ಮತಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ.''[10] ತಾನು ಮಾಡಿರುವ ತರ್ಜುಮೆಗೆ ಅವನು ಇಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರು ''ವೀರ ಮತ್ತು ಅಪ್ಸರೆ'' (The Hero and the Nymph). ಶ್ರೀ ಅರಬಿನ್ದೊ ಮಾಡಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದದ ಶಿರೋನಾಮೆ ಹೀಗಿದೆ :

''ಆದ್ದರಿಂದ ಇವೊತ್ತು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಚುರವಾಗದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವೆ ನಾನು ಇವರ ಮುಂದೆ: 'ವಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅಪ್ಸರೆ'.''[11] ನಾಟಕದ ವಿರಚನೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಒಟ್ಟಿನ ಸಾರಾಂಶವನ್ನೂ ಬಗೆದಲ್ಲಿ ಉರ್ವಶಿಯಷ್ಟೇ ಪುರೂರವ ಮುಖ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಕೇವಲ ಅವಳ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಅಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಕೂಡುಚರಿತ್ರೆ.

ತನ್ನ ರೂಪಕದ ನಾಯಕನನ್ನು 'ವಿಕ್ರಮ'ನೆಂದು ಸಂಬೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕವಿಗೆ ಲೌಕಿಕವಾದೊಂದು ಪ್ರಚೋದನೆಯೂ ಇತ್ತೆಂದು ಕೆಲವರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. '''ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀ' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ನಾಮಧೇಯದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನಿಗೆ ಗೂಢಾನ್ವಯವಿದೆಯೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಬಂದಿದೆ. ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು.''[12] ಡಾ. ಕೀತನ ಅಭಿಮತವೂ ಇದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ''ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಹೆಸರಿನೊಡನೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಹೆಸರನ್ನು ಸಂತತವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಜೋಡಿಸುತ್ತದೆ; ಎರಡನೇ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನಿಗೆ 'ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯ'ನೆಂಬ ಬಿರುದು ಇದ್ದುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. 'ಕುಮಾರ ಸಂಭವ'ವೆಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯಾದ ತರುಣ ಕುಮಾರಗುಪ್ತನ ಸೂಚನೆಯಿದೆಯೆಂದಾಗಲಿ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನಿಗೆ ಅನ್ವಯವಿದೆಯೆಂದಾಗಲಿ ತಿಳಿದರೆ ಅದೇನೂ ಅವಿವೇಕವಲ್ಲ.''[13] ಪುರೂರವ = ವಿಕ್ರಮ ಎಂಬ ಸಮೀಕರಣದಂತೆ, ವಿಕ್ರಮ = ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯ ಎಂಬುದೂ ಸಮೀಕರಣವಾಗಿದೆ ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ. ಅವುಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರು ವಿರಳ. ಆದರೂ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಅವಧಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿತವಾಗುವವರೆಗೂ ''ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯ''ನಿಗೆ ಸಂಶಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಡಾರ; ಬರಿ ಊಹೆಪೋಹೆಯಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ವಿರಾಮ.

ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಹೆಸರಿಗೆ ''ಉರ್ವಶೀ ಅಥವಾ ಶೌರ್ಯ'' ಎಂದು ಅರ್ಥವಂತೆ.[14] ಈ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೇಗೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದೋ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ನಾನರಿಯೆ.

ಪರಾಕ್ರಮದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತುವುದೇ ಸಾಧುಮಾರ್ಗ. ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತ ನಾಯಕ ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಕಡೆಯಂಕದಲ್ಲಂತೂ ಅವನ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿನ ರಸಾಭಾಸ ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ವಿಪರೀತ ಪ್ರೇಮದ ಆಖ್ಯಾನವೇ ''ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''.

೩. ಆಧಾರ

ಋಗ್ವೇದ, ಶಥಪಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಬೃಹತ್ಕಥೆ, ವಿಷ್ಣು ಪದ್ಮ ಮತ್ಸ್ಯ ಪುರಾಣಗಳು, ಜನಪದ ಕಥಾವಳಿ — ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ವೃತ್ತಾಂತ ಬಗೆಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಥಿತವಾಗಿದೆ; "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥ ಯಾವುದೆಂಬ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥವೆಂದು ಯಾವೊಂದನ್ನೂ ಬೆರಳೆತ್ತಿ ತೋರುವುದಕ್ಕೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ; ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಗಲಾರದು; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಆ ಉದ್ಯಮ ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾಗಿದೆ. ಮತ್ಸ್ಯಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಋಣಿಯೆ? "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದ ಕಥೆ ಮತ್ಸ್ಯಪುರಾಣ ಅಧ್ಯಾಯ ೨೪ರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದ ಕಥೆಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದು."[15] ಎರಡಕ್ಕೂ ಕೆಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದೇನೋ ನಿಶ್ಚಯ. ಅ) ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಕೇಶಿಯನ್ನು ಪುರೂರವ ವಾಯವ್ಯಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಸೋಲಿಸಿ, ಉರ್ವಶಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಮಹೇಂದ್ರನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರಿಂದ ಇಂದ್ರ ಪುರೂರವರ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆ) "ಲಕ್ಷ್ಮೀಸ್ವಯಂವರ"ವೆಂಬ ನಾಟಕ ಇಂದ್ರನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ; ಉರ್ವಶಿ ತಪ್ಪುಮಾಡಿ ಭರತಮುನಿಯ ಶಾಪದಿಂದ ಲತೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಬಿಡಿ ವಿವರಗಳು. ಆದರೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅನೇಕ. ಅ) ಪುರೂರವನ ನಿತ್ಯಪಯಣ ಆಗುವುದು ಇಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ, ನಾಟಕದಂತೆ ಸೂರ್ಯೋಪಾಸನೆಗಲ್ಲ. ಆ) ಉರ್ವಶಿ ಐವತ್ತೈದು ವರ್ಷ ಲತೆಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇ) ಪುರೂರವನಿಗೂ ಶಾಪ ತಟ್ಟಿ — ತನ್ನ ರಸಜ್ಞತೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಅವನು ಬಡಾಯಿಪಟ್ಟದ್ದಕ್ಕೆ ಫಲವಾಗಿ — ಅವನು ಪ್ರೇತರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ) ಶಾಪ ತೀರಿದ ಮೇಲೆ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ವಿವಾಹ. ಉ) ಉರ್ವಶಿಗೆ ಎಂಟು ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳು. ಹೀಗೆ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ಒಡ್ಡೊಡ್ಡಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಓದಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಯಗೆಲಸ ಮಾಡುವ ಅಭಿಲಾಷೆ ಕವಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಮತ್ಸಪುರಾಣ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದದ್ದು ಯಾವಾಗ? ಕಾಳಿದಾಸನ ತರುವಾಯ ಏತಕ್ಕಾಗಿರಬಾರದು? ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಟ್ಟಿರುವ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನೀತಿಬೋಧೆಗೋಸ್ಕರಲೋ ತತ್ವಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಅದನ್ನು ಅಡ್ಡಾದಿಡ್ಡಿ ವಿರೂಪಗೊಳಿಸುವ ಕಲಾವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಯತ್ನ ಪುರಾಣಗಳಿಗೇನೂ ಹೊಸದಲ್ಲ.

"ಬೃಹತ್ಕಥೆ"ಯಲ್ಲಿಯೂ ಪುರೂರವನಿಗೆ ಇಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬರುವ ವ್ಯಾಪಾರವಿದೆ. ಒಂದು ದಿನ ರಂಭೆಯ ನರ್ತನವನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಟೀಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಅಲ್ಲದೆ ತನಗೆ ತುಂಬುರುವಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲಾವಿಚಕ್ಷಣೆ ಉಂಟೆಂದು ಅವನ ಜಂಭ. ಅದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತದೆ ಬಿರುಸಾದ ಶಾಪ. ಆಮೇಲೆ ಬದರಿಕಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ದೀರ್ಘಕಾಲ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ ವಿಷ್ಣು ವನ್ನು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ನಾರದ ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಾನೆ ಇಂದ್ರನಿಗೆ: ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಪುರೂರವನಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆ ಅಪ್ಪಣೆ. ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಪುರೂರವ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ನೆರವಾಗಿ, ಅವನ ವೈರಿಯಾದ ಅಸುರ ಮಾಯಾಧರನನ್ನು ಸಂಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರುವ ಆತುರವೇ ಆತುರ. ಉರ್ವಶಿಯ ಪಾತ್ರ ಅಷ್ಟೇನೂ ಒಡೆದು ಮೂಡಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಏನಾದರೂ ಸಂಭಾರ ಒದಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಅಲ್ಪ.

"ಮಹಾಭಾರತ"ದ ವರ್ಣನೆಯಂತೆ ಪುರೂರವನೊಬ್ಬ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ದುಷ್ಟಪ್ರಭು; ಬ್ರಹ್ಮಘಾತ ಮುಂತಾದ ಹಿಂಸಕೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಇಷ್ಟ. ನೊಂದವರ ಉಗ್ರವಚನಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ ಅಳಿದು ಬೀಳುತ್ತಾನೆ ಕಡೆಗೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಈಷದಪಿ ಸಾದೃಶ್ಯವಿಲ್ಲ.

"ಹರಿವಂಶ"ದಲ್ಲಿ ಭಯಭಕ್ತಿಯ ರಾಜನಾಗಿ ಪುರೂರವ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಉರ್ವಶಿಯೊಡನೆ ಅವನು ಜೀವಿಸುವುದು ಐವತ್ತೊಂಬತ್ತು ವರ್ಷ. ಅವಳೇ ಅವನ ಮಹಿಷಿ, ಏಕೈಕ ಮಹಿಷಿ. "ಔಶೀನರಿಯ ಪಾತ್ರವು ಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಉರ್ವಶಿಯೊಬ್ಬಳೇ ಪುರೂರವನ ಹೆಂಡತಿಯೆಂದು ಹರಿವಂಶದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ."[16]

"ವಿಷ್ಣು ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು ತಾವೇ ತಾವು. ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪರಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಗದ್ಯಗ್ರಂಥವಾದ "ಶತಪಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ". ಅಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕರಾರುಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಉರ್ವಶಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ ಪುರೂರವನ ಸಂಗಕ್ಕೆ: ಅವಳಿಗೆ ಬಹಳ ಮುದ್ದಾದ ಎರಡು ಮೇಕೆಗಳನ್ನು ಪುರೂರವ ಸಂರಕ್ಷಿಸಬೇಕು; ಆಜ್ಯವನ್ನೇ ಆಹಾರ ವಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಈಯತಕ್ಕದ್ದು; ಅವನೆಂದಿಗೂ ಅವಳಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ನಗ್ನನಾಗಿ ನಿಲ್ಲಕೂಡದು. ಗಂಧರ್ವರು ಉಪಾಯದಿಂದ ಮೇಕೆಗಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿ, ಅವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪುರೂರವ ಹಾಸಿಗೆಯಿಂದ ಜಗ್ಗನೆ ಎದ್ದಾಗ ಮಿಂಚನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ, ಉರ್ವಶಿ ವಲ್ಲಭನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಿರಹ ದುಃಖದಿಂದ ತೊಳಲುತ್ತ ಪುರೂರವ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ ಒಂದು ಸರೋವರದ ಬಳಿ. ಆದರೆ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಅವನು ಸೇರಲಾರ. ಬಹುಸಮಯ ತಪಸ್ಸುಮಾಡಿ ಗಂಧರ್ವನಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪಡೆಯ

ಬಹುದೆಂದು ಉರ್ವಶಿಯು ಸಲಹೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ ಅವನು ಕೃತಾರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಕಥೆಗೆ ಯಾಜ್ಞಿಕ ಲಾಂಛನ ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. "ಬ್ರಾಹ್ಮಣ"ದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಯ ಉತ್ಥಾಪನೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬನ್ನಿ ಮತ್ತು ಅರಳಿಯ ಕಾಷ್ಟಗಳನ್ನು 'ಉರ್ವಶಿ' ಮತ್ತು 'ಪುರೂರವ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆಯಂತೆ.[17] ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ನೆಮ್ಮದಿಗಾಗಿ ಯಜ್ಞ ತಪಸ್ಸು ವ್ರತಗಳ ಮೂಲಕ ದೇವತೆಗಳ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಆರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ; ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರ ಪ್ರಣಯ ಗೌಣ. ತ್ರಾಸಪಟ್ಟು ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕಾದ, ಸಂಪಾದಿಸಿದರೂ ಎಂದೋ ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೋಗುವ, ಸೌಖ್ಯದ ಸಂಕೇತ ಉರ್ವಶಿ; ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸೌಖ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ ನರಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೇತ ಪುರೂರವ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮುಖ್ಯಾಶಯ ಶೃಂಗಾರದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ; "ಶತಪಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ"ದಿಂದ ಅವನಿಗಾವ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಬಂದಿತೋ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವುದು ಕರಕಷ್ಟ. ಅದರ ಅವಧಾರಣೆಯೆಲ್ಲ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಗಳಿಸುವುದರ ಭಾರಿ ತೊಂದರೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಇದೆ; ಕಾಳಿದಾಸ ಶಾಪಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಡ್ಡಿ ಅಡಚಣೆಗಳ ಹಾವಳಿಯನ್ನು ತುಂಬ ಹಗುರಗೊಳಿಸಿ, ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಲಲಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ; 'ವಿಷಾದ'ವನ್ನು ಕೃತಕವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಋಗ್ವೇದದ ಸಂವಾದವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಪುಟ್ಟ ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ ಅನುಪಮವೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ ಆದ ಸಹಜಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ. ಮಾನವನಾದ ಪುರೂರವ ಹಂಸಕನ್ನಿಕೆಯಾದ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದೊಡನೆಯೇ ಮೋಹಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನವಳಾಗೆಂದು ಎಷ್ಟು ಬೇಡಿದರೂ ಕೇಳದೆ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ಆ ದಿವ್ಯರೂಪಿಣಿ. ಇತರ ಜೊತೆ ಪಕ್ಷಿಗಳೊಡನೆ ಅವಳ ಸಂಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಅವನಿಗೆ ಎರಡನೇ ಬಾರಿ. ಪುನಃ ಪ್ರಣಯಭಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ; ಅವಳಿಗಾದರೊ ತಾತ್ಸಾರ. ಆದರೂ ತನ್ನನ್ನು ಅವನು ಕಾಣಬಹುದೆಂದು ಆಶೆ ಬೀರಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಆಕ್ಷಣ. ಉಷಾದೇವಿಯನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಹಿಡಿಯಲಾರದೇ ಭಗ್ನಮನೋರಥನಾಗಿ ಕನಲಿ ಉರಿಯುತ್ತ ಪಯಣಿಸುವ ಸೂರ್ಯದೇವ ದಿನವಹಿ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುತ್ತಾನೆ. ವೇದಕಥೆಯ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥ ಬಹುಶಃ ಇದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಸುಂದರವಾದ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಆರ್ಯ ಋಷಿಶೇಖರನ ಸಂಹಿತೆಯಿಂದ. ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮನೋಭಾವವನ್ನೂ ಕವಿತ್ವ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವನಿಗೆ ಅಂಥ ನಿಗೂಢಾರ್ಥಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಬಹಳ ಕಡಮೆಯೆಂದೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕು. ವೇದಕಥೆಯ ಒಳಗೆ ವಜ್ರವಿದೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇಲ್ಲ; ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೇನೂ ಕಾಂತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅವನ ಭಾವನೆ. ಅಥವಾ ಸಂವಾದದ ಪರಿಚಯವೇ ಅವನಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೇನೊ? "ಸಂಹಿತೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ . . . . . ಅದರ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಏನೇನೂ ಅವನಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ."[18]

ಪುರಾತನ ಜನಶ್ರುತಿಯ ಆಧಾರವನ್ನೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಕಾಳಿದಾಸನ ಗೀತ–ರೂಪಕ ಅವನ 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ಎರಡೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಇಂಡಿಯದ ಹಳೆಯ ಜನಪದ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದವಾಗಿವೆ."[19] "'ಸುಧನಾವಧಾನ'–'ದಿವ್ಯಾವಧಾನ'ದ ೩೦ನೇ ಪ್ರಕರಣ–ವನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಎ. ಗ್ಯಾರೌನ್‌ಸ್ಕಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಅದ್ಭುತ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ."[20] ಇಂಥ ಊಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುರುಳೆಷ್ಟಿದೆಯೋ ಹೇಳಲಾಗದು, ಅವು ಕೇವಲ ಊಹೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿರುವ ವಿವಿಧಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಸಿವಾಯಿ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವೂ ಅವನ ಸ್ವಂತ ವಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಅವತರಿಸಿ ಬಂದವೇ. ಇತರ ಅಪ್ಸರೆಯರು ಮಾಣವಕ ನಿಪುಣಿಕೆ ಔಶೀನರಿ ಅವಳ ವ್ರತ ತಿರಸ್ಕರಿಣೀವಿದ್ಯೆ ಕುಮಾರವನ ಉನ್ಮಾದ ಸಂಗಮನೀಯಮಣಿ ಆಯುಃಕುಮಾರ ನಾರದ ಮುಂತಾದುವಲ್ಲಿ ಸ್ವಕಲ್ಪಿತವಲ್ಲದ್ದು ಯಾವುದು? ರೂಪಕದ ಸಮುದಾಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಲಿ ಬಿಡಿ ವಿವರವಾಗಲಿ ಯಾವ ಮೂಲ ಬಿಂಬದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದೆ? "ಕವಿ ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿ ತನಗೆ ಬೇಕುಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡನೆಂದು ಹೇಳಲು ಮೊದಲೇ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ".[21] ಇಷ್ಟೇ ವಿಷಯದ ಸತ್ಯಾಂಶ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿರುವಂತೆ, ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಆಧಾರವಾದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಯಾರೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.[22] ದೊಡ್ಡ ಕವಿಗೆ ಒಂದೇ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥ ಇರಬಹುದು, ಹಲವಾರು ಇರಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಅವನ ನಾನಾ ಅನುಭವದ ನೆನಪುಗಳು, ಅವನ ಆಂತರ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಶೋತ್ತರಗಳು, ಅವನಲ್ಲಿ ಆಗ ಈಗ ಉಲ್ಬಣವಾಗಿ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಆಲೋಚನೆಗಳು ರಾಗಾವೇಶಗಳು. ಎಲ್ಲವೂ ಹೇಗೋ ಸಂಕಲನವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಹೇಗೋ ರೂಪಿತವಾಗಿ ವಿಶಾಲ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದು ಐದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾಲು ನಿರ್ಮಾಣ, ಒಂದು ಪಾಲು ರಹಸ್ಯ. ನಿರ್ಮಾಣ ಬರಿ ತಯಾರಿಕೆಯಾದಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣಗ್ರಹಣ; ರಹಸ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾದಾಗ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿರಚನೆ; ಹಾಗೆನ್ನುವಾಗ ಮತ್ತಾವ ಕೃತಿಗೂ ಅನ್ಯಾಯ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವೊಂದು 'ತ್ರೋಟಕ'ವೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. 'ತ್ರೋಟಕ'ದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು "ದಿವ್ಯ ಮಾನುಷ ಸಂಶ್ರಯಂ" ಎಂಬ ಮಾತು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರೂರವ ಚಂದ್ರನ ಮೊಮ್ಮಗ; ಉರ್ವಶಿ ಅಪ್ಸರೆ; ಅವನ ಸೌಧವಿರುವುದು ಪರ್ವತಶಿಖರದಲ್ಲಿ; ವಾಯುಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣ ಆಗುತ್ತವೆ; ಗಂಧಮಾದನಕ್ಕೆ ಪ್ರವಾಸ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಪ್ರಣಯಿಗಳು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕೇಶಿ ರಾಕ್ಷಸನ ಅವಾಂತರ, ತಿರಸ್ಕರಿಣೀ ವಿದ್ಯೆಯ ಬಲದಿಂದ ದೇವಕನ್ಯೆಯರು ಅಗೋಚರರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು;

ಕುಮಾರವನ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಉರ್ವಶಿಗೆ ಆಗುವ ಸಸ್ಯರೂಪಾಂತರ ; ಮಣಿಯ ಸ್ಪರ್ಶ ದಿಂದ ಅವಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ; ನಾರದಾಗಮನ — ಇತ್ಯಾದಿ ಅದ್ಭುತ ಅಮಾನುಷ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ನಿಬಿಡವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾದರೆ, ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವ ವರ್ತನೆ ಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಅದ್ಭುತ ಕಥೆಯೇ ಅದು ? ಎಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕವಿಯ ಆಸಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಅವರ ಆಗು ಹೋಗಿನಲ್ಲಿ, ಅವರ ಸಂಕಲ್ಪ ವಿಕಲ್ಪ ಸಂತೋಷ ಸಂತಾಪಗಳಲ್ಲಿ. ದೈವಿಕವಾದ ಯಾವೊಂದು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೂ ಸೃಜಿಸಿಲ್ಲ ಕವಿ, ಸೃಜಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಅವನಲ್ಲಿ ನಿಜ ವಾಗಿಯೂ ಕಡಮೆ. ಸ್ವರ್ಗ ದೇವತೆಗಳಾಗಲಿ ವಿಧಿಸಂಕೇತವಾಗಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರ ದಾಯಿಕ ಮರ್ಯಾದೆಯೇ ಹೊರತು ಕವಿದರ್ಶನದ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ. “ಭವತಿ ಕಿಂ ವಾ ಸ್ವರ್ಗೇ ಸ್ಮರ್ತವ್ಯಮ್ । ಕೇವಲಮನಿಮಿಷೈರ್ನಯನೈರ್ವಿರ್ನಾ ವಿಡಂಬ್ಯತೇ।” ವಿದೂಷಕನ ಪರಿಹಾಸ ಜಲ್ಪಿತ. ಆದರೂ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇರುವ, ಅವನು ಪದೇಪದೇ ಪ್ರಕಟಿಸುವ, ನರಲೋಕ ವಾಂಛಿಲ್ಯವನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ವಿದೂಷಕನ ವಚನಕ್ಕೆ ಅವನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿತ್ತೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯ ಚರ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಅವನಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಯೇ ವಿನಾ ಮನುಷ್ಯರಿಂದ ದೂರವಾದ ಯಾವುದೋ ಸಜೀವ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಉರ್ವಶಿ ಸಿದ್ಧ ಪಥದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿದರೇನು, ಬಳ್ಳಿಯಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗಿ ಬಳಿಕ ಪ್ರಥಮಾಕೃತಿಯವ ಳಾದರೇನು, ಅವಳು ತೋರಿಸುವ ಗುಣಧರ್ಮ ಪೃಥಿವಿ ಹೆತ್ತಿರುವ ಪ್ರಮದೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲದೆ ತ್ರಿವಿಷ್ಟಪದ ಅಪ್ಸರೆಯ ಸ್ವಭಾವವೈಚಿತ್ರ್ಯವಲ್ಲ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದೇವೇಂದ್ರ ಪುರೂರವನ ಹತ್ತಿರ ಅವಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ಬಹುಶಃ ಅವಳಾಗಲೇ ಪೂರ್ತಿ ಮನುಷ್ಯೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯರ ಮಧ್ಯೆ ಅವಳಿಗೆ ನಿವಾಸ ಉಚಿತ ವೆಂದೇಯೇನೊ !

೪. ಅಂಕಗಳ ವಿವರಣೆ

ಅ) ನಾಂದಿಯ ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಾಣಿ ಲಾಸ್ಯ ಗೈಯುತ್ತಿದೆ ಯೌವನದ ಭರವಸೆಯಿಂದ, ಪರ್ಯಾಯ ಮೆರೆಯುವ ಉತ್ಸಾಹೋತ್ಕರ್ಷ ದಿಂದ. ಅದರ ಒಂದು ಕಳೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಇತರ ಕಳೆಗಳ ವಿಲಾಸವನ್ನು ಗುರುಮುಖೇಣ ಅರಿಯಬೇಕು, ಪುಸ್ತಕದ ಮೂಲಕ ಅರಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸ್ವರಗಳ ಮೇಲೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ದೀರ್ಘಸ್ವರಗಳ ಮೇಲೆ, ಯಾವ ಕವಿಗೆ ನೈಜವೂ ಅನಾಯಾಸವೂ ಪರಿಣಾಮಕರವೂ ಆದ ಆಧಿಪತ್ಯವಿದೆಯೋ ಅವನೇ ಕವಿಶ್ರೇಷ್ಠ. ಪದ್ಯಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಸ್ವರ ಪುನರುಕ್ತಿಯೂ ಹವಣರಿತು ಬರಬೇಕು; ಅದು ವಿಕಾರವಾಗದೆ ಇದು ವಿಪರೀತವಾಗದೆ ಕೂಡಿ ಕೊಂಡು ನಾದಮೇಳವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿನ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸ್ವರಗಳ 'ಅಸ್ತಿಪಂಜರ'ವನ್ನು ನೋಡಿ :

ಏ ಆ ಏ . . ಆ . ಏ . . . . . ಆ . . . ಓ . ಈ
. , ಈ . . . . ಓ . ಆ ಆ . .
. . . . ಆ ಆ . . . . . ಏ
. ಆ . . . . . . ಓ . . . . ಓ . ಏ . ಆ ಆ . .

"ಆ" ಕಾರ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಜ್ಞೆ ; ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಬಂದದ್ದು. ಅನೇಕ ಕಡೆ ಅದರ ಅತಿಶಯ ವರ್ಷದಿಂದ ಸಂತ್ರಾಸ ಆಗುವುದೂ ಉಂಟು. "ಈ"ಕಾರ ಆಳಕ್ಕೂ ಪ್ರೀತಿಗೂ ಚಿಂತೆಗೂ ಒದಗುವ ಉಪಕರಣ. "ಓ" ಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಧೈರ್ಯ ವನ್ನೂ ಶೋಕವನ್ನೂ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನೂ ಸಂಕೋಚವನ್ನೂ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನೂ ಸಂದೇಹ ವನ್ನೂ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಬಲ್ಲುದು ಅದು. ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದ ಏರಿಕೆಯ ಸ್ವರವೆಂದರೆ "ಏ"ಕಾರ; ಆಗಾಗ ಗರ್ವವನ್ನೂ ತಳೆದು ಅಟ್ಟಹಾಸ ಮಾಡುವ ತೇಜಸ್ಸು ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಬೀಜಸ್ವರವಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಉಪ ಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಮೂರು ಬಾರಿ ಅದು ಬಾರಿಸುತ್ತದೆ ತನ್ನ ತುತ್ತೂರಿಯನ್ನು. ಮೂರನೇ ಸಾಲಿನ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕನೇದರ ಅಂತ್ಯ ಸನ್ನಿಹಿತ ವಾಗಿರುವಾಗ, ಪುನಃ ಅದರಿಂದ ಸಪ್ಪಳ ಏಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉಪಷ್ಟಂಭಕವಾಗಿ

"ಓ"ಕಾರ* ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ರೂಪುರಂಗನ್ನು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಆದಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನಾಂದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಠವಿದೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಿಗೆ. "ಏಕ ಪುರುಷ"ನಾರು, ಪರಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಆದ ಪುರೂರವನಲ್ಲದೆ? ಅವನೇ "ಈಶ್ವರ". ಭೂಮ್ಯಾಕಾಶ ("ರೋದಸೀ") ವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಸರಿಸಿದೆ ಅವನ ಕೀರ್ತಿ. "ಅಂತರ್ಮೃಗ್ಯತೇ" ಎಂದರೆ, ಅಭಿಸಾರಿಕೆ ಯಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಮಿಸುವ ಉರ್ವಶಿ. "ಸ್ಥಿರ ಭಕ್ತಿಯೋಗ ಸುಲಭಃ": ನಿಶ್ಚಲ ನಲ್ಮೆಯ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ಸಂಗಮನೀಯ ಮಣಿಯಿಂದ ಲಭಿಸುವ "ಸಂಗ" ಸುಲಭ ತಾನೆ! ಅಷ್ಟೇಕೆ; ಪದ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕದ ಆ ಈ ಘಟನೆಗೋ ಆ ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೋ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ 'ತಾತ್ಪರ್ಯ' ವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತರಬಹುದು ಬುದ್ಧಿಚಮತ್ಕಾರದ ಒಳಗವಿಗಳಿಂದ. ಆದರೆ ಆ ವ್ಯವಸಾಯ ವ್ಯರ್ಥ; ಒಳಗಿನಿಂದ ನವರತ್ನಗಳೆಂದು ಸಂಚಯಿಸಿ ತರುವುದೆಲ್ಲ ಹೊರಗಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಗಾಜಿನ ಚೂರಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ!

ಆ) ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಾಡುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೊದಲನೆಯ ಮಾತು "ಅಲಮತಿ ವಿಸ್ತರೇಣ।" ಯಾರಿಗೊ ಏತಕ್ಕೊ ಅವನಿಂದ ಆಗುವ ಗದ್ದರಿಕೆ. ಅವನ ಮುಂದಣ ವಚನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ: i) ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪರಿಷತ್ತಿಗೆ ಬೇಸರ; ii) ಕಾಳಿದಾಸನ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಅಪೂರ್ವ ನಾಟಕ. ಹಳೆಯದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತೆಗಳುತ್ತ ನೂತನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತ ಕವಿ ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆ ಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಅಹುದೊ? "ಶೃಣುತ ಮನೋಭಿರವಹಿತೈಃ ಕ್ರಿಯಾಮಿಮಾಂ ಕಾಲಿದಾಸಸ್ಯ।" ಇದು ಒಂದು ಮುಖದಿಂದ ಸವಿನಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ; ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ 'ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಟ್ಟು ಆಲೈಸಿ' ಎಂಬ ಆಣತಿ. ಚೆಲುವಾದ ಸಭಾಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಲಿತುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ.

"ಸದ್ವಸ್ತು ಪುರುಷ ಬಹುಮಾನಾತ್": ಈ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗಿರುವ ಘನತೆ ಸ್ವಯಂವ್ಯಕ್ತವೆಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಅದು ಬಹುಶಃ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಅಹುದು; ಪುರೂರವನ ನಾಮಧೇಯ ಅವನನ್ನೂ

---

* "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ನಾಂದಿಯಲ್ಲಿ 'ಏ'ಕಾರ ಒಂದೇ ಒಂದು, ಆರಂಭದ "ಏಕೈಶ್ವರ್ಯೇ ಸ್ಥಿತೋಽಪಿ"ಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ. 'ಓ'ಕಾರ ಪ್ರತಿ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ; ಅದೇ ಅಲ್ಲಿನ ಬೀಜಸ್ವರ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ನಾಂದಿಯಲ್ಲಿ "ಆ"ಕಾರ ತಾನೇ ತಾನು; ಅದೇ ಬೀಜಾಕ್ಷರ. "ಈ"ಕಾರ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಾಂಶ: "ಯೇ ದ್ವೇ ಕಾಲಂ ವಿಧತ್ತಃ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಲ 'ಏ'ಕಾರ ಒಟ್ಟಿಗೆ ನುಡಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಮ್ಮೋಹಿಸಿದೆ. ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ನಡೆನುಡಿಯೆಲ್ಲವೂ ಉಚ್ಚಭಾವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದರೆ, ಕವಿಯ ಪರಿಚಯ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸತ್ವ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ ಕೂಗಿಗೂ ಅಂತರ ಕಡಮೆ.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯವೊಂದೂ ಬಂದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಎದ್ದಿದೆ: "ಇಂಥಾದ್ದೊಂದು ವೃತ್ತ 'ಉರ್ವಶೀ'ಯ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ."[೩] ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾರಿಷರಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕುಂದಿಲ್ಲ ದಿಟವಾಗಿ. ನಟಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಎಲ್ಲ ನೀರಸ ಗದ್ಯವೇ ಆದರೆ ಆಭಾಸ. ಎಂದರೆ, ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ನೀರಸವಾಗುವಂತೆ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಾಡುವ — 'ಹಾಡುವ' ಎಂಬ ಪದ ಔಪಚಾರಿಕವಲ್ಲ — ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಗೀತಲಕ್ಷಣ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿದೆ; ಅದನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಮೀರಿಸುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಳಿದಾಸನೇ ಬರೆಯಲಾರ.

ಊರೂದ್ಭವಾ ನರಸಖಸ್ಯ ಮುನೇಃ ಸುರಸ್ತ್ರೀ
ಕೈಲಾಸನಾಥಮುಪಸೃತ್ಯ ನಿವರ್ತಮಾನಾ ।
ಬನ್ದೀಕೃತಾ ವಿಬುಧಶತ್ರುಭಿರರ್ಧಮಾರ್ಗೇ
ಕ್ರನ್ದತ್ಯತಃ ಶರಣಮಪ್ಸರಸಾ ಗಣೋಽಯಮ್ ॥ (I–೩)

ಇಲ್ಲಿರುವುದು 'ಕುಬೇರನನ್ನು* ಸೇವಿಸಿ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ದಾನವರು ಸೆರೆಹಿಡಿದರು; ಕಾಪಾಡಿ ಎಂದು ಒರಲುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಇತರ ಅಪ್ಸರೆಯರು' ಎಂಬ ಸಮಾಚಾರದ ಒಕ್ಕಣೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಿರುನಾಟಕದ ಕಥನವಿದೆ; ನಾಯಕಿಯ ಅನೂನ ಸೌಂದರ್ಯದ, ವಿಲಕ್ಷಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ಕುಶಲ ಕೆತ್ತನೆಯಿದೆ. ಮೊದಲನೇ ಸಾಲಿನ ೧೪ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ೩ 'ರ' ೪ 'ಸ' (ಒಂದು 'ರ' ಒತ್ತನ್ನು ಉಳಿದು) ನುಡಿಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, 'ಊ ಊ . ಆ . . . . . . ಏ . . ಈ' ಎಂಬ ಸ್ವರ ಭಿನ್ನತೆಯ ಮೂಲಕ, ಉರ್ವಶಿಯ ಅದ್ಭುತ ಜನನವೂ ಅವಳ ರಭಸ ಲಾವಣ್ಯವೂ ಎಷ್ಟು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಭಾವಿಸಿ. ಯಾವುದೋ ಗಹನ ಗಭೀರ ಹುತ್ತದಿಂದ ಸರ್ರನೆ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು, ಹೆಡೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೊನೆದಾಡಿ, ತನ್ನ ರೌದ್ರ ರಮ್ಯತೆಯಿಂದ ನೋಟಕರ ಮೇಲೆ ಮೋಡಿಯನ್ನು ಉಸುರುವ ಘಟಸರ್ಪದ ಹೋಲಿಕೆ ರಸಿಕನಿಗೆ ಧ್ವನಿತವಾಗದೇ ಇರಲಾರದು. 'ಊರೂದ್ಭವಾ' ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ಉರ್ವಶಿಯ ಹುಟ್ಟು, ಎಂಥ ರೋಮಾಂಚಕರವಾದ ರಹಸ್ಯ ಎಂಬ ತತ್ವ ಕುಳಿತು 'ಅಬ್ಬ' ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. 'ದ' 'ಭ' ವ್ಯಂಜನಗಳು ಗಾಭರಿಯ ಶಬ್ದಗಳು; ಅವು ಮೂರನೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಯಾಗಿ ಮೂರು ಸಾರಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ. 'ಮುನೇ' ಎನ್ನುವಾಗ ನಾರಾಯಣ ಋಷಿಯ ಅತ್ಯುನ್ನತಿಯೂ,

---

* 'ಕೈಲಾಸನಾಥಂ = ಶಂಭುಂ' ಎಂದೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. See SNS – ಟೀಕೆ

'ಸುರಸ್ತ್ರೀ' ಎನ್ನುವಾಗ ಅಳೆಯಲಾಗದ ಆ ವಿಶುದ್ಧ ಎತ್ತರದಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಕೆಳಗೆ ಚಿಳಿಭಿಟಲೆನ್ನುತ್ತ ಮಿಂಚುವ ರಮಣೀ ರಂಜನೆಯೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. 'ನರ ಸಖಸ್ಯ'ದ 'ಖ'ಕಾರ ದೈವದತ್ತವಾದದ್ದೇ ಸರಿ. ಎರಡನೇ ಸಾಲುಳ 'ಆ' ಕಾರಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗಿ, ವಿಶಾಲ ವಾಯುಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ದೂರ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನೂ ದಿಕ್ಪಾಲಪೂಜೆಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ ರಸವತ್ತಾಗಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೇ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಜವನಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ನೆಯ್ದಿದ್ದಾನೆ. 'ಬನ್ದೀಕೃತಾ' 'ಅರ್ಧಮಾರ್ಗೇ' ಎನ್ನುವಾಗ 'ಈ — ಏ'ಕಾರಗಳು ತೂಗು ತೊಲೆಯಾಟ ಆಡುತ್ತವೆ; ನಾವು ಒಮ್ಮೆ ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ಕತ್ತೆತ್ತುತ್ತೇವೆ; ನರಕಕ್ಕಿಳಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ. 'ಭ' 'ಥ'ಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಲ್ಲದೆ, ೪ ಅರ್ಧ 'ರ'ಕಾರಗಳಿಂದ ರಕ್ಕಸ ದರೋಡೆಯ ಕರ್ಕಶತ್ವ ಹೇಗೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ ನೋಡಿ. ನಾರಾಯಣ ಉರ್ವಶಿ ಕುಬೇರ ಕೇಶಿಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಗಾಡಿವೆತ್ತ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಡಿಪು ಕೊಟ್ಟು, ರಂಭಾದಿಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸದ್ದಿಲ್ಲದ, ಬರಿ ಎರಡು 'ಣ'ಕಾರ ಲಾಂಛನದ ಸರಳ ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ನೇಮಿಸಿರುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ; ಹಾಗೂ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ 'ಗಣೋಽಯಮ್' ಎಂಬುದರ 'ಓ' ಕಾರ ಅಪ್ಸರೆಯರ ಆಕ್ರಂದನದ ಗುರುತು. ಪದ್ಯರಚನೆಯ ಸೊಬಗು ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದಿರುವಾಗ ಏತಕ್ಕೆ ಕುಗ್ಗಬೇಕು 'ಗೀತಶೂನ್ಯ'ವೆಂದು ಸಂತಾಪಪಡುತ್ತ?

ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಪದಬಂಧದ ಕಸೂತಿ, ಸ್ವರ ವ್ಯಂಜನಗಳ ವಾದ್ಯ ಮೇಳ, "ಮಾಲವಿಕಾ" "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅಧಿಕ.

೧) ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಎರಡು: ಪುರೂರವನ ರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಉರ್ವಶಿ ಹೇಮಕೂಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದು; ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯಾಮೋಹ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಮೂರ್ಛೆ ಬಿದ್ದ ಉರ್ವಶಿ ತಿರುಗಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪಡೆಯುವುದನ್ನೂ ಅವಳನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಉಲ್ಬಣವಾಗುವುದನ್ನೂ ಸಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಕವಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಎಚ್ಚೆತ್ತ ಉರ್ವಶಿ ರಾಜನನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಗತ ವಾಕ್ಯ "ಉಪಕೃತಂ ಖಲು ದಾನವೈಃ।" ರಸವತ್ತಾಗಿದೆ, ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ಈ ಕೇಶಿ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಭೀರುತ್ವ ಬಾಹುಳ್ಯದ ಕನ್ಯೆಯಂತೆ ಅವಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಹಾಗೂ, "(ಸವ್ರೀಡಮ್) ಹಲಾ ಕಿಮಪಿ ಪರತೋಽಪಸರ।" ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಡುವುದರಿಂದ ಲಜ್ಜಾನ್ವಿತೆಯಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬರುತ್ತಾಳೆ. ಪುರೂರವ ತನಗೆ ಮಹೋಪಕಾರವನ್ನು ಎಸಗಿದಾತನೂ ಪ್ರಿಯದರ್ಶನನೂ ಆದರೂ ಅವನೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ. ಅವನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಂಡು ಹೊರಡುವಾಗ "ರಾಜರ್ಷಿಂ ನ ಶಕ್ನೋಮ್ಯಾಮನ್ತ್ರಯಿತುಮ್। ತತ್ತ್ವಂ ಮೇ ಮುಖಂ ಭವ।" ಎಂಬು ಖಚಿತವಾಗಿ ನುಡಿದು, ಸಹಾಯ ಕೇಳು

ತ್ತಾಳೆ ಮುಖಗೇಡಿಯಲ್ಲದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯಲ್ಲಿ. ಆಮೇಲೆ, "ಅಹೋ ಲತಾವಿಟಪೇ ಮವೈಕಾವಲೀ ಲಗ್ನಾ।": ಅದರಲ್ಲಿರುವುದು ಕೂಡ ಕಾದಲದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದರೂ ನಾಚಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಡದಿರುವ ಕುಲನಾರಿಯ ಅಕುಟಿಲ ಕುಟಿಲತ್ವ, ನಿಷ್ಕಲ್ಮಷ ನಟನೆ.

ಪುರೂರವನ ಪಾತ್ರ ಹೇಗೆ ಶಿಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ? ಅಪ್ಸರಗಣದ ಕಿರಿಚಾಟವನ್ನು ಕೇಳಿ ಮರುಕಪೂರಿತನಾಗಿ, ದೈತ್ಯಜಾಲ್ಮನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಅರಿತು, ಅವಸರದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟ ಹೋಗಿ, ಕದನಗೈದು, ಅವನನ್ನೂ ಇತರರನ್ನೂ ಸಂಹರಿಸಿ, ಉರ್ವಶಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಖಿಯರೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿ, ಮಂಗಳ ಕರೆಯುವ ಅವನ ಸಾಹಸ ಕರ್ತವ್ಯನಿಷ್ಠೆ ವಿನಯಗಳು ರಾಜರ್ಷಿಯೋಗ್ಯ, ಸ್ತೋತ್ರಾರ್ಹ. ಅಪ್ಸರೆಯರೊಡನೆಯೂ ಚಿತ್ರರಥನೊಡನೆಯೂ ಅವನಾಡುವ ಭಾಷಿತ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಉದಾರಿಗೆ ತಕ್ಕುದು. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಹೊರಗಣ ಮೆರುಗು, ಅಂತರ್ಯದ ಚಿಹ್ನೆಯಲ್ಲ, ಎಂಬುದು ಬೇಗನೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ ನಮಗೆ.

ಅವನ ಒಲವು ಶುಚಿತ್ವವನ್ನಾಗಲಿ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಒಲವಿನ ಗುಲಾಮ ಅವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಉರ್ವಶಿಯ "ಸಮದುಃಖಃ ಪಿಬತೀವ ಮಾಂ ನಯನಾಭ್ಯಾಮ್।" ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಕಾಮೋದ್ರೇಕದಿಂದ ನಾಗರಿಕ ನಯ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳಚಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದ ಸುಪ್ತಳಾಗಿರುವ ಉರ್ವಶಿಯ ಅಂಗಾಂಗವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸಿ ನೋಡುತ್ತ ಅವನಾಡುವ ನುಡಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ: "ಪಶ್ಯ ಹರಿಚನ್ದನೇನ ಸ್ತನಮಧ್ಯೋಚ್ಛ್ವಾಸಿನಾ ಕಥಿತಮ್".* ಓರ್ವ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾನೆ: "ಕಾಳಗದ ನಂತರ ಆಗುವ ಈ ಮನ್ಮಥ ವಿಕಾರದ ದೃಶ್ಯ ಈ ರೂಪಕದ ಮಾದರಿಗೆ ಸಂಜ್ಞೆ."[೨] ಪುರೂರವನ ಮೋಹ ದೈಹಿಕಾಂಶ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ; ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಅವನಲ್ಲಿ ದಿಟವಾಗಿ ಕಡಮೆ. ನಾರಾಯಣ ಋಷಿಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅವನಿಗೆ ಅಪಹಾಸ್ಯ;

"ಅಥವಾ ನೇಯಂ ತಪಸ್ವಿನಃ ಸೃಷ್ಟಿರ್ಭವಿತುಮರ್ಹತಿ।
ವೇದಾಭ್ಯಾಸಜಡಃ ಕಥಂ ನು ವಿಷಯವ್ಯಾವೃತ್ತಕೌತೂಹಲೋ
ನಿರ್ಮಾತುಂ ಪ್ರಭವೇನ್ಮನೋಹರಮಿದಂ ರೂಪಂ ಪುರಾಣೋ ಮುನಿಃ॥"
(I–೮)

ಇದು ಅಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಕೀಚುಸ್ವರ, ಅಸಭ್ಯತೆಯ ಕಾಕು. ಚಂದ್ರಮದನ ಚೈತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಸೃಷ್ಟಿಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಆದಿಯೋಗಿಯಾದ ಮುನೀಂದ್ರನಿಗೆ ಇರಲಾರದೆಂಬ ಸಂದೇಹ ಇವನನ್ನು ಹೊದ್ದಿರುವಾಗ ಏನೆನ್ನೋಣ? ಈ ಮೋಹಾಂಧನಿಗೆ ತಪಶ್ಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲವೇನೊ? ವೇದಾಧ್ಯಯನದ ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಅದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗಲಿ ಶರೀರಕ್ಕಾಗಲಿ ಏನೊ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಉಪೇಕ್ಷೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲಕ್ಕೆ

---

* ಇದೇ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪಾಠ. S. P. Pandit — Notes: P. 18 ನೋಡಿ.

ಆಗಲೇ ಬಂದಿತ್ತೆಂದು ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಅದೆಂತಾದರೂ[೨೫] ಇರಲಿ; ಕಾಳಿದಾಸನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತ. ಪ್ರಿಯೆಯ ಜನನದ ಪರಮಾದ್ಭುತವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಒರಟು, ಅವಳು ಕೇವಲ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದ ಜನ್ಯಳೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ, ಪುರೂರವನಿಗೆ ಗೌರವವನ್ನು ತರುವಂಥವಲ್ಲ. ಅವನ ಚಿತ್ತ ಓಡುವ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಅಂಕ.

ಕೇಶಿಯ ಊರೂ ಹೆಸರೂ ಹೇಗೆ ಅಪ್ಸರೆಯರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಯ್ತು, ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ ಒಂದುಕಡೆ.[೨೬] ಅದನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದು ಸುಲಭ. ಈ ಹೊತ್ತು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಎರಗಿಬಿದ್ದು ಉರ್ವಶಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರನ್ನು ಅವನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋದನೆಂದೇ ಏಕೆ ಭಾವಿಸಬೇಕು? ಹಿಂದೆ ಕೆಲವು ಸಾರಿಯಾದರೂ ಅವರನ್ನು ಸಂಧಿಸಿ ತನ್ನ ಬಿರುದನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಅವರ ಸಂಗವನ್ನು ಬಯಸಿರಬಾರದೆ?

ಉರ್ವಶಿಗೆ ಸಖಿಯರಲ್ಲಿ ಸಖಿಯಾದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಒಬ್ಬಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಂಭೆ ಮೇನಕೆ ಸಹಜನ್ಯೆಯರನ್ನೂ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾಮಧೇಯದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಯೇ ಅವರಿಗೆ? ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಬೇರೆಬೇರೆ ಕೆತ್ತನೆ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊವಿನ ಅಭಿಮತ. "... ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಈಯುವ ಅವಕಾಶ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕುಚಿತ; ಆದರೂ ಒಂದು ಮುಖದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ; ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಬಾಯಿಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಸ್ವಕೀಯತೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ."[27] ಹಾಗೆ ನೋಡಿ ಪರಸ್ಪರ ಭೇದವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಂತೆ ಓದುಗರು: ರಂಭೆ — ಭೀರು ಹೆಣ್ಣು, ಬೇಗ ಹತಾಶೆಗೊಳ್ಳುವವಳು, ವಾತ್ಸಲ್ಯವತಿ; ಮೇನಕೆ — ವೈಭವಗಾರ್ತಿ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ತುಂಬಿದವಳು, ವಾಗ್ಮಿ; ಸಹಜನ್ಯೆ — ಮೌನದಾಕೆ, ಕಾರ್ಯಶೀಲೆ, ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಲ್ಲವಳು. ಇದೊಂದನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂಲಪಾಠ. ಒಬ್ಬಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳನ್ನು ಇಟ್ಟರೆ ಏನೇನೂ ತೊಂದರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ, ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ಶಕ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ. ಅಪ್ಸರೆಯರ ಗುಂಪಿಗೆ ರಂಭೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥೆಯೆಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾತಾಡುವ ಪದವಿಯನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ, ಅಷ್ಟೆ; ಯಾವ ಬಗೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಿ. ಅವರಿಗೆ ಕವಿ ನೇಮಿಸಿರುವ ಸರದಿ ಬರಿ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಕ್ರಮ: ಮೊದಲು ರಂಭೆ, ಆಮೇಲೆ ಮೇನಕೆ, ಮೂರನೆಯವಳಾಗಿ ಸಹಜನ್ಯೆ. ಮೂರುಸಾರಿ ಒದಗುತ್ತದೆ ಸಂದರ್ಭ; ಮೂರುಸಾರಿಯೂ ಇದೇ ಕ್ರಮವನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಮಾತನಾಡು

ತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಿರಚನೆಯ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಕವಿ ಇನ್ನೂ ತನ್ನನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಡಾ. ಕೀತನ ತೀರ್ಪು ಸರಿಯಾದದ್ದು : "ತೂಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿರಚನೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಜಯಪ್ರದವಾಗಿಲ್ಲ."[೩೩] ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ. ಅಪ್ಸರೆಯರು ಆಡುವುದೆಲ್ಲ ಆಡಂಬರದ ಭಾಷೆ; ಅವರ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೆ ಉದ್ದವೂ ಜಟಿಲವೂ ಆದ ಧೋರಣೆ; ಪಂಡಿತಕವಿಯ ವಾಗ್ಜಾಲದಂತೆ ಕೇಳಿಬರುವುದೇ ಹೊರತು ನಾಟಕದ ಸಜೀವ ಅನುಕಾರ್ಯರ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಮುಖ ಸಂವಾದದಂತಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತ ಬದುಕನ್ನು ಈಯುವುದೂ ಅದರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿಸುವುದೂ ಇನ್ನೂ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿಲ್ಲ.

ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಉಪಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಲ್ಲ. "ಗಂಗಾರೋಧಃಪತನ ಕಲುಷಾ ಗೃಹ್ಣತೀವ ಪ್ರಸಾದಮ್ ।": ಪೂರ್ಣ ಪ್ರವಾಹದಿಂದ ತುಂಬಿ ಹರಿಯುವ ಗಂಗಾನದಿ ಕದಡುವುದೆಲ್ಲಿ, ತಿಳಿಯಾಗುವುದೆಂದು? ಅಥವಾ ಮಣ್ಣು ಬಣ್ಣ ಕೆಲವು ಸಮಯ ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಹಸುರುನೀಲಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ವಾರಗಳೂ ಮಾಸಗಳೂ ಬೇಕು. ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಪೇರಿಸುವ ಛಲದಿಂದ ಬರೆದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. "ಮಹೋತ್ಪಲಂ ಪ್ರತ್ಯುಷಸೀವ ಪದ್ಮಿನೀ ।" ಪದ್ಮನೇತ್ರೆಯೆಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸಿದ್ಧ ಸಾಮಗ್ರಿ; ಉರ್ವಶಿಯ ಆಯತ ಚಕ್ಷುವಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ತರಬಹುದಾಗಿತ್ತು, ತರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೋಗಲಿ; ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಯೇ ನವೀನ ಆವರಣವನ್ನು ಅದರ ಸುತ್ತ ಸೃಜಿಸಿ? ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಭಾವನೆ ಇನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸುತ್ತಾಡುತ್ತಿದೆಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. "ಅಥವಾ ಚನ್ದ್ರಾದಮೃತಮಿತಿ ಕಿಮತ್ರಾಶ್ಚರ್ಯಮ್"; "ಪ್ರತ್ಯಾಗತಪ್ರಸಾದಂ ಚನ್ದ್ರಮಿವೋಪಪ್ಲವಾನ್ಮುಕ್ತಮ್"; "ವಿಶಾಖಾ ಸಮೀಪಗತ ಇವ ಚನ್ದ್ರಃ": ಇವು ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವ ರಂಭೆಗಳ ವಚನ; ಹತ್ತು ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಸಾರಿ ಚಂದ್ರನೇ ಬರಬೇಕೆ? ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯದರಿದ್ರನಂತೆ ಬರೆಯುವ ಕವಿ ದೊಡ್ಡ ಕವಿಯಲ್ಲ.

ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ, ಕವಿಯ ಕರಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಊನವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಷರಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಈ ಪದಗುಚ್ಛಗಳಲ್ಲಿ: "ದುರ್ಜಯಾಃ ಖಲು ದಾನವಾಃ"; "ಮಹಾರಾಜಸ್ಯ ಕೀರ್ತಿಂ ಮಹೇನ್ದ್ರಲೋಕಂ ನೇತುಮಿತಿ"; "ಲತಾವಿಟಪೇ ಮುಕ್ತೈಕಾವಲೀ ಲಗ್ನಾ". ಕಿವಿಗೆ ಇನಿದಾದ ವಾಣಿಯನ್ನು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಬಹಳವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಬಂದ ನಾದಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. "ಗತಂ ಭಯಂ ಭೀರು ಸುರಾರಿಸಂಭವಂ"

(೧–೫) ಎಂಬ ವಂಶಸ್ಥ ವೃತ್ತವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅದರ ಮೊದಲನೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ೩ 'ಭ'ಗಳು ಬಂದು ಗಾಭರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ; ಆದರೆ ೪ ಅನುನಾಸಿಕಗಳು ಬಂದು ಶಯ್ಯೆಯನ್ನು ಮೃದುಮಾಡಿ, "ಗತಂ ಭಯಂ" ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ೫ 'ಈ' ಕಾರ—ಅದೇ ಪದ್ಯದ ಬೀಜಸ್ವರ; ಉರ್ವಶಿಯ ಮೂರ್ಛೆ ಎಷ್ಟು ಗಭೀರವಾದದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ಎಷ್ಟೊಂದು ಗಭೀರ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಿಮಾಸ್ಪದನಾದ ವಜ್ರಿ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ "ತ್ರಿಲೋಕ ರಕ್ಷಕೀ"! ಶಬ್ದಸಂಯೋಜನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಲಾಸ ಗಮನಾರ್ಹ; ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಚಿತ್ತಾಪಹಾರಕವೋ ಹೇಳಲಾಗದು.

೨) ಎರಡನೆಯ ಅಂಕ ಕಟು ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. "ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿರುವ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ ಅತಿ ಸ್ವಲ್ಪ . . . ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ದೀರ್ಘವಾದ ಅಂಕ ಇದು . . . ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದನ್ನು ಈ ಅಂಕ ನಮಗೆ ಕೊಡುವುದು ಬಹಳ ಕಡಮೆ."[೩೯] ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಎದ್ದಿರುವ ಆಕ್ಷೇಪ. ಎರಡು ಮೂರನೇ ಅಂಕವೆರಡನ್ನೂ ಕುರಿತು ಆಡಿರುವ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಖಂಡನೆಯಿದೆ: "ಅವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಊನವುಂಟು; ನಾಟಕದ ಇತರ ಭಾಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಅವು. ಬಹಳ ಉದ್ದ; ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಸರಿತೂಗತಕ್ಕ ಪ್ರಭಾವ ಅವಕ್ಕಿಲ್ಲ."[೪೦] ಇಂಥ ತೀರ್ಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಬಿಸಿರುವುದೊಂದನ್ನು ಉಳಿದು ಮಿಕ್ಕ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸಮರ್ಥನೆ ಸಿಕ್ಕಲಾರದು. ಉಳಿದ ಅಂಕಗಳಿಗಿಂತ ಇದರ ವಿಸ್ತಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ, ನಿಜ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ:

ಅಂಕ:	I	II	III	IV	V	ಒಟ್ಟು
ಪುಟಗಳು:	೧೧	೨೩ ೧/೨	೧೮	೧೪ ೧/೨	೧೬ ೧/೨	= ೮೪ ೧/೨
ಪಂಕ್ತಿಗಳು:	೧೬೫	೩೩೨	೨೬೬	೨೫೯	೨೫೦	= ೧೨೯೩

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಕಕ್ಕೂ ಇರಬೇಕಾದ ಸರಾಸರಿ ೧೬ ಪುಟ, ಅಥವಾ ೨೫೯ ಪಂಕ್ತಿ. ಎರಡನೇ ಅಂಕ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನು ಅನಾವಶ್ಯಕವೆಂದು ತೆಗೆದುಹಾಕಬಹುದೋ ಗೊತ್ತುಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಪುರೂರವನ ಪ್ರೇಮಾಲಾಪ ೫ ಪುಟಗಳಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ; ಅದನ್ನು ಬಹುಶಃ ಕೊಂಚ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಕವಿ. ಎಂದರೆ ಪ್ರೇಮನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಎಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಸಾಲದಲ್ಲವೆ? ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಒಂದನೇ ಅಂಕ ಸರಾಸರಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದೆ; ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅಳತೆ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಒಂದು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುವುದೂ ದೋಷ, ಇನ್ನೊಂದು ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುವುದೂ ದೋಷ; ಎರಡು ದೋಷಗಳ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ ಒಂದು ಗುಣ. ಇದು ಅಂಕಗಣಿತದ ಮಾತು; ರಸ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾತು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ದೋಷವೆನ್ನುವುದು ಹಗುರವಾದರೂ ಆಗಬಹುದು.

ಏಕೆಂದರೆ, ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅವು ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವ ಜಾಗ ಅವಕ್ಕೇನೂ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಘಟನೆಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ ಇಲ್ಲಿ; ಕಾರ್ಯಾವಳಿಗೆ ಕೊರತೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಲ್ಲದ ನುಡಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಭಾವ. ನಿಪುಣಿಕೆಯಿಂದ ಮಾಣವಕನ ರಹಸ್ಯದುರ್ಗದ ಭೇದನ; ರಾಜನ ಕಾಮಚಿಂತೆ; ಪ್ರಮದವನ ಪ್ರವೇಶ; ಕಾಮ ತಂತ್ರ ಚಿಂತನೆ; ಉರ್ವಶಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ ಆಗಮನ; ಮರೆಯಿಂದ ತನಗೋಸ್ಕರ ಅವನು ಉತ್ಕಂಠಿತನೆಂಬುದನ್ನು ಅವಳು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು; ಭೂರ್ಜಪತ್ರದ ಸಂದೇಶ; ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಸಮಾಗಮ; ತಕ್ಷಣ ಉಂಟಾಗುವ ವಿರಹ; ಔಶೀನರಿಗೆ ಮದನಲೇಖ ಸಿಕ್ಕುವುದು; ಅವಳು ಬಂದು ಪುರೂರವನನ್ನು ಮೂತಿ ತಿವಿಯುವುದು; ಅವನ ಸಟೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ; ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಆ ಸಾಧ್ವಿ ಹೊರಟುಹೋಗುವುದು— ಇವೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ನಾಟಕೀಯವಾದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲವೆ? ಅಂಕದ ಕೊನೆಯೊಂದನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂವಿಧಾನವು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ನಡೆದಿದೆ; ಇಷ್ಟೊಂದು ಚಾತುರ್ಯ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿಲ್ಲ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಪುರೂರವನ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಕುಲವನ್ನೂ ಪ್ರಿಯೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೂ ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ಬೇಸರಗೊಳ್ಳಬಹುದು ನಾವು; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಆಲಸ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಿಲ್ಲ; ಉರ್ವಶಿ ಗಗನದಿಂದ ಹೊರಟ ಮುಹೂರ್ತದಿಂದಲಂತೂ ಕಥಾವಸ್ತು ತ್ವರೆಯಿಂದ ಮುಂದುವರಿದು ನಮ್ಮನ್ನು ಚಕಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿಯನ್ನು ನಿಪುಣ ರೀತಿಯೆಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕು. ಪ್ರಥಮಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ; ನಿಪುಣಿಕೆ ಚಿತ್ರ ಲೇಖೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾದ ಸಶರೀರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ. ಮಾಣವಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ. ಹೀಗಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಧ ಕಾರಣ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಪಂಚದವರು; ಅಪ್ಸರೆ ದಾನವಾದಿಗಳಂತೆ ವಿವಿಕ್ತ 'ಆದರ್ಶ' ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲ. ಮಿಕ್ಕರ್ಧ ಕಾರಣ ಕವಿ ತೋರಿಸಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಚೂಟಿ. ಆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಈಕ್ಷಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಈ ನಾಟಕದ ಸರಹದ್ದಿನಲ್ಲಿ ಉರ್ವಶಿ ಒಬ್ಬ ನರಾಂಗನೆ, ಸುರಾಂಗನೆಯಲ್ಲ, ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಪುನಃ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿ ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ. ಅಂಗಜ ಬಾಧೆಯಿಂದ ವಿಪರೀತ ಸಂತಪ್ತಳಾಗಿ ಅಮರಾವತಿಯಲ್ಲಿರಲಾರದೆ ತಾನೇ ಬರುತ್ತಾಳೆ ಪ್ರಿಯನಲ್ಲಿಗೆ, ಸಖಿಯೊಡನೆ. "ಅಯಂ ಮಮಾಪ ಹಸ್ತಿತಲಜ್ಜೋ ವ್ಯವಸಾಯಃ।": ಇದು ಅವಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದದ್ದು. ದೇವರಾಜನ ದೇಶದವಳಾದರೂ ಅವಳೊಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆ; ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ನಾಚಿಕೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದದ್ದು; ಕರಾಳ ಅಮಿತ್ರನ ಹಸ್ತದಿಂದ ಅತಿ ಸುಂದರ ಮಿತ್ರನ ಹಸ್ತಕ್ಕೆ ಬೇಗ ಬದಲುಗೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಆನಂದಾತಿಶಯ ಉಕ್ಕಿ, ಅದರಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಒಂದು ತೋರ್ಕೆ ಅದು.

ಈಗಾಗಲೇ ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳು ಕಳೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳ ನೈಜ ಜಾಯಮಾನ ಆಧಿಪತ್ಯ ಅವಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಲಜ್ಜೆಗೂ ಬಹು ದೂರ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಎಚ್ಚರಿಕೆ "ಆಚಾರಂ ತಾವತ್ಪ್ರತಿಪದ್ಯಸ್ವ" ಬರಿ ಗಾಳಿಮಾತು. ಹಾಗೂ ಅವಳ "-ಕಿಂ ಪುನರ್ಮಾನುಷ್ಯಂ ವಿಡಂಬ್ಯತೇ" ಎಂಬುದೂ ಅನಾವಶ್ಯಕ; ಉರ್ವಶಿಗೇಕೆ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ನಟನೆ, ಅವಳೀಗ ಬಯಸಿ ಬಯಸಿ ಮನುಷ್ಯೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವಾಗ? ಅವಳೀಯುವ ಉತ್ತರ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿದೆ: "ಬಿಭೇಮಿ ಸಹಸಾ ಪ್ರಭಾವಾದ್ವಿಜ್ಞಾತುಮ್ ।" ತನಗಿರುವ ದಿವ್ಯಶಕ್ತಿ ಅರುಚಿಯಾಗಿದೆ ಈಗ ಅವಳಿಗೆ, ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಭೀತಿ ಸಂಕಟಗಳೇ ಬರಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಮಾನವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ. "ಉರ್ವಶಿ ಮರ್ತ್ಯರಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದೇತಕ್ಕೆ ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಎಬ್ಬಿಸಬಹುದಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಸದುತ್ತರ ವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ನಮ್ಮ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ."[31]

ನಿಪುಣಿಕೆ ಹೂಡುವ ಕೃತ್ರಿಮ ಯುಕ್ತಿ ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಅಂದವಾಗಿದೆ; ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದ ಮಾಣವಕ ಕೀಲುಗೊಂಬೆಯಾಗಿ ಅವಳ ಬೆರಳಿನ ಸಂಜ್ಞೆಯಂತೆ ಕುಣಿದದ್ದೇನೂ ಕೌತುಕವಲ್ಲ.

ಆದರೂ ಆವನ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳು ಚಮತ್ಕಾರ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಚೇತೋಹರ ವಾಗಿವೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯನ್ನು ನೋಡಿ "ಕಥಂ ನೈಷಾ ಉರ್ವಶೀ?" ಎಂದೆನ್ನುವ ಸಹಜ ಉದ್ಗಾರ ಧ್ವನಿಪೂರಿತವಾಗಿದೆ. ಭೂರ್ಜಪತ್ರ ಅದೃಶ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಅವನು ಹತಾಶೆಯಿಂದ ಪರಿಹಾಸಗೈಯುವುದೂ ರಸವತ್ತಾಗಿದೆ: "ಗತಮುರ್ವಶ್ಯಾ ಮಾರ್ಗೇಣ ।" ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದದ್ದು ಈ ವಚನ: "ಭೋ ಅಹಲ್ಯಾ ಕಾಮು ಕಸ್ಯ ಮಹೇನ್ದ್ರಸ್ಯ ವೈದ್ಯ ಉರ್ವಶೀ ಪರ್ಯುತ್ಸುಕಸ್ಯ ಭವತೋಽಹಮಪಿ ದ್ವಾವ ತ್ರೋನ್ಮತ್ತೌ ।" ಪುರೂರವ ಯಾವ ತೆರದ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಲೀನನಾಗಿರುವನೆನ್ನು ವುದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಸತ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ ಆ ವಚನ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಟೀಕೆ ಯನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ, ಅದು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೊಂದು ನಿಕಷವಾಗಿದೆ. ಅ) ಮೊದಲು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ರಂಗನಾಥ ಇಟ್ಟಿರುವ 'ವಜ್ಜೊ' (ವಜ್ರಮ್) ಪಾಠವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕು; ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಯುಕ್ತ. ಅನೇಕ ಪ್ರತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪಾಠ 'ವೇಜ್ಜೋ' (ವೈದ್ಯ). ವಜ್ರಾಯುಧದಿಂದ ಅಹಲ್ಯಾ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಏನು ಸಹಾಯವಾಯ್ತು ಇಂದ್ರನಿಗೆ? ಅಲ್ಲದೆ, ವಜ್ರಾಯುಧ ಹೇಗೆ 'ಉನ್ಮತ್ತ'ನಾದೀತು? ಆದ್ದರಿಂದ 'ವೇಜ್ಜೋ' ಸರಿಯಾದದ್ದು. ಆ) ಆದರೆ ಮಹೇಂದ್ರನಿಗೆ ವೈದ್ಯನಾರು? ಅವನ ನಾಮವಾಗಲಿ ವೃತ್ತಾಂತವಾಗಲಿ ಎಲ್ಲೂ ವರದಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಪಂಡಿತರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇ) ಶಶಾಂಕನೇ ಆ 'ವೈದ್ಯ'ನೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವನು ಕಾಗೆಯಾಗಿ ಮುಂಜಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಕೂಗಿ, ಗೌತಮ ಸ್ನಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಪ್ರೇರಿಸಿ, ಅಮರೇಶ್ವರನಿಗೆ ಬಲಗೈ

ಆವನಂತೆ ! ಈ ಕಥೆ ಅಪರೂಪವಾದ ಕಥೆ. ಮತ್ತು ಜಾರನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದನ್ನು ರೋಗದ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೆಂತು ? ಅಥವಾ ಋಷಿಪತ್ನಿಯ ಮೇಲಣ ಕಾಮವೇ ಜಾಡ್ಯ, ಅದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಪಕ್ಷಿಯುಲಿ ಹೂಟವೇ ಮದ್ದು, ಎಂಬ ಜಟಿಲ ರೂಪಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ) ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ವಿದೂಷಕ ತನಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಗ್ರಂಥಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಉಂಟೆಂದು ತೋರಿಸುವ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಈ ಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ ತಪ್ಪುತಪ್ಪಾಗಿ. ಇಂದ್ರನ ವೈದ್ಯನೂ ಒಂದೆ, ಮೊಲದ ಕೋಡೂ ಒಂದೆ. ಹೀಗೆ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮಾಡುವುದು ಅನುಚಿತವಲ್ಲ. ಉ) ಆದರೂ, ಹೀಗೂ ಏಕಿರಬಾರದು ತಾತ್ಪರ್ಯ ? 'ಅಹಲ್ಯಾ ಕಾಮುಕನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಿದ, ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುವ ಹುಚ್ಚ ಯಾವನಿದ್ದ ? ಉರ್ವಶೀ ಕಾಮುಕನಿಗೆ ಸಲಹೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಹುಚ್ಚು ನನಗಿಲ್ಲ.' ಊ) "ದ್ವಾವತ್ರೋನ್ಮತ್ತೌ": ಯಾರು ಇಬ್ಬರು ? ವೈದ್ಯ ಮತ್ತು ವಿದೂಷಕ ಎಂದು ಕೆಲವರ ಭಾವನೆ. ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಪುರೂರವ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಭಾವನೆ. 'ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಹುಚ್ಚರು: ನನ್ನ ನೆರವನ್ನು ಕೋರುವ ನೀನು, ನಿನ್ನ ಗಳಹವನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾನು !' ಅದೇನಾದರೂ ಇರಲಿ ; ಈ ವಿದೂಷಕ ಪೂರ್ತಿ ಮಂದಮತಿಯಲ್ಲ.

ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಿತಿಮೀರಿರುವಾಗ, ಭೇಟಿಯ ತೀವ್ರಾಸಕ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಲಿದಿರುವಾಗ, ಪ್ರಣಯಲೇಖವೇಕೆ, ಅದರ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಏನಿದೆ ? ಅದೊಂದು ಕೃತಕ ವ್ಯವಹಾರವಾಗಿಲ್ಲವೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ? ತಾನೇ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದು — ಆಗಲೇ ಬಂದಿಲ್ಲವೆ ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ? — ಅಣ್ಮನ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಉರ್ವಶಿಗಾವ ಆಂತರಿಕ ಅಡಚಣೆ ಇದೆ ? ಒಂದುಪರಿಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಹೀಗೆ ತೋರಿದರೂ, ಇತಿವೃತ್ತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭೂರ್ಜಪತ್ರ ಅಗತ್ಯ. ಔಶೀನರಿಗೆ ಪುರೂರವನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಕದ್ದಿರುವಾಕೆ ಅಪ್ಸರೆ ಉರ್ವಶಿ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅರಿವಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಸಾಲದು ಅವನನ್ನು ಮೂದಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅವನ ಮೇಲೆ ಕನಲುವುದಕ್ಕೆ. ಪತ್ರ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಅವನ ಅಪರಾಧ ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ, ಅವನು ಅವಳೆದುರು ಉಪಾಯಶೂನ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಔಶೀನರಿ ಉರ್ವಶಿಯರು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಪಂಗಡದ ಮಹಿಳೆಯರು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಪುಣಿಕೆ "ದೇವ್ಯಾ ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರ್ಯಾ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವಳ ಹೆಗ್ಗುರವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಮಾರವಶನಾಗಿರುವ ಪುರೂರವನನ್ನು ನೋಡಿ ವಿದೂಷಕ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಚನ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ; ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದುವ ಆತುರದಲ್ಲಿ ಅಲಕ್ಷಿಸಬಾರದು ಅದನ್ನ, ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯವೆಂದು ಕಡೆಗಣಿಸಲೂ ಬಾರದು. "ಸಂಪೀಡಿತಾ ಖಲು ತಾವತ್ತಪಸ್ವಿನೀ ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರೀ।" ಮಾಣವಕನ ಸಹಾನುಭೂತಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಔಶೀನರಿಯ ಕಡೆಗೇ

ಇದೆ; ರಾಜಸ್ನೇಹಿತನನ್ನು ಅವನು ಮೆಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ; ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಖಂಡನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಔಶೀನರಿಯ ಪಾತ್ರದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಎಷ್ಟು ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ, ನೋಡಿ. ಪತಿಯ ಹಾರ್ದಿಕ ಸಲ್ಲಾಪವನ್ನು ಲತಾಂತರಿತಳಾಗಿ ಆಲಿಸುವೆನೆಂದು ಆಕೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ; ಆದರೆ ಅವಳಿಂದ ಆ ಕೆಲಸ ಆಗಬಾರದೆಂದೇ ಕವಿಯ ದೃಢ ಸಂಕಲ್ಪ. ಆ ಬಗೆಯ ಮರೆಯ ಒಳಸಂಚು ಕೂಡ ದೇವಿಯ ಶುಭ್ರತೆಗೆ ಕಳಂಕವಾದೀತೆಂದು ಬೆದರಿ, ಮದನಸಂದೇಶ ತಕ್ಷಣ ಹಾರಿಬಂದು ಅವಳ ಕೈಯಿಗೆ ಬೀಳುವಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೂಷ್ಯವಾದದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಅವಳು ಪಠಿಸುತ್ತಾಳಂತೆ: "ಯದ್ಯವಿರುದ್ಧಂ ತತಃ ಶ್ರೋಷ್ಯಾಮಿ". ಇದೂ ಧ್ವನಿತುಂಬಿದ ವಾಕ್ಯ. ಪತ್ನೀದ್ರೋಹದ ಅಪಚಾರ ಅದರಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಕುಳಿತಿರುವುದರಿಂದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಾರ ದೂಷ್ಯವಾದದ್ದೆ. ಔಶೀನರಿಯ ದುಃಖನಾಟಕ ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ನಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ! ಕೇವಲ ೪ ೧/೨ ಪುಟಗಳು ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ. (ಉರ್ವಶಿಯ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ೧೦ ಪುಟಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಾಸಲು). ಪುರೂರವ ಬಲು ಕೀಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ: ಒಂದನೆಯ ಅಂಕದ ಔದಾರ್ಯ ವೀರ ಇಲ್ಲಿ ಅನೃತ ವೀರನಾಗುತ್ತಾನೆ; ನಾಚದೆ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಡದೆ, ಕಪಟವನ್ನು ಬಳಸಹೋಗಿ ಜಯಪ್ರದನಾಗದೆ ವಿದೂಷಕನಿಗಿಂತ ದಡ್ಡನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಂಡು ಡಾ. ರೂಬನ್ನಿಗೆ ತುಂಬ ವಿನೋದೋಲ್ಲಾಸ![೩೩] ನಾಟಕದ ಪಾಠಕರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಎಲ್ಲರೂ ಉರ್ವಶಿಯ ಪ್ರಣಯ ಸಾಫಲ್ಯದಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಅದೇಕೆ, ಔಶೀನರಿಯ ಆಶಾಭಂಗ ಅವಮಾನ ಮನೋವ್ಯಥೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಅನುಕಂಪೆ ಬೇಡ, ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನಾದರೂ ತಿರುಗಿಸಬೇಡವೆ? ಅವಳ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿವ ದುಸ್ಸಹ ಸಂಕಟ ಅವಳ ಮೂರು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ: ಈ ಮೂರು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪದಗುಚ್ಛಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೂ ಎನ್ನಬಹುದು. 'ನಿನ್ನ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಬೇರೆ'; 'ನಾ ಪ್ರತಿಕೂಲದರ್ಶನೆ'; 'ಲಘು ಹೃದಯವಲ್ಲ ನನ್ನದು':

"ಯುಜ್ಯತ ಆತ್ಮನಃ ಸೌಭಾಗ್ಯಂ ಪ್ರಚ್ಛಾದಯಿತುಮ್ ।
(ನಿನ್ನ ಸೌಭಾಗ್ಯವನ್ನು ನೀನೇ ಮುಚ್ಚಿಡುವುದು ಯುಕ್ತವೆ?)
ಅಹಮೇವಾತ್ರಾಪರಾದ್ಧಾ ಯಾ ಪ್ರತಿಕೂಲದರ್ಶನಾ ಭೂತ್ವಾಗ್ರತಸ್ತೇ ತಿಷ್ಠಾಮಿ ।
(ನಿನ್ನ ಇಚ್ಛೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿನ್ನೆದುರಿಗೆ ನಿಂತಿರುವ ನಾನೇ ಅಪರಾಧಿ).
ಮಾ ಖಲು ಲಘುಹೃದಯಾಹಮನುನಯಂ ಬಹುಮನ್ಯೇ । ಕಿಂ ತ್ವದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ ಕೃತಾತ್ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಾದ್ಬಿಭೇಮಿ ।
(ಇವನ ಅನುನಯಕ್ಕೆ ಸಗ್ಗುವಂಥ ಹಗುರ ಹೃದಯವಲ್ಲ ನನ್ನದು. ಆದರೆ ಅದಾಕ್ಷಿಣ್ಯದಿಂದ ಜನಿಸಬಹುದಾದ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವನ್ನು ಕುರಿತು ನನಗೆ ಅಂಜಿಕೆ)."

ತಾನಿಲ್ಲಿ ಎಸಗುವ ಧಿಕ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಅವಳಿಗೆ ಪರಿತಾಪವೆಂದೂ ಅದರಿಂದ ಅವಳು ಗಂಡನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ' ಪ್ರಿಯಾನುಪ್ರಸಾದನ 'ವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಾಳೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಪಂಡಿತರು. ಆ ' ವ್ರತ 'ದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಔಶೀನರಿ ಆಗ್ರಹಪಟ್ಟು, ನಾಥನ ' ಸಾಮ 'ವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ದುಮ್ಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೊರಟುಹೋಗುವ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಅವಳ ಕೊನೆಯ ಹೇಳಿಕೆಯ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಇದು : ' ಇವನ ಅನುನಯವೆಲ್ಲ ಬರಿ ಬೂಟಾಟಿಕೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಮರುಗಿದರೆ ನನ್ನ ಘನತೆಗೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೂ ಕುಂದು. ಇವನನ್ನು ಪಾದದಿಂದ ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತೇನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದೇ ನ್ಯಾಯ. ಒಂದೇ ವ್ಯಸನ : ಇಂಥ ಅವಿನಯ ನನ್ನಿಂದ ಆಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂತಲ್ಲ ! ' ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂದೆಯೂ ಅವಳಿಗೆ ಪರಿತಾಪವಿಲ್ಲ ; 'ಸಮಾಧಾನ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೂ ಕಾಣಿಸದು. ವಂಚಕ, ದ್ರೋಹಿ, ಭಾರ್ಯಾಹಂತಕ ಪುರೂರವನೊಡನೆ ಅವಳು ಹೊಂದಿ ಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಂದಾಚೆ ಅವನ ದಾರಿ ಒಂದು ಅವಳ ದಾರಿ ಮತ್ತೊಂದು.

ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿ ನಿರ್ಗಮಿಸಿದ ನಂತರ ಅವನಿಗೇನೂ ಖಿನ್ನತೆಯಿಲ್ಲ. '' ಉರ್ವಶೀ ಗತಮನಸೋಽಪಿ ಮೇ ಸ ಏವ ದೇವ್ಯಾಂ ಬಹುಮಾನಃ । '' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇರಬಹುದು ; ಆದರೆ ಅದು ಹೂಳಿಟ್ಟು ಮರೆತ ಹಣದಂತೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತ. ಹಾಗು, ತನ್ನ ಪ್ರಣಿಪಾತವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿರುವುದರಿಂದ ತಾನೂ ಅವಳತ್ತ ಉದಾಸೀನನಾಗುತ್ತಾನಂತೆ ! ಅವನ ಚರ್ಯೆಯಿಂದ ಅವನಿಗೇನೂ ಗೌರವ ಬರುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಹೋಲಿಕೆಗಾಗಿ '' ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ ''ದ ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ವತ್ಸರಾಜ ಆರಣ್ಯಕೆಯೊಡನೆ ಗರ್ಭನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳತನದಿಂದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದು ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿದ್ದಾನೆ :

'' ರಾಜಾ : ದೇವಿ ಪ್ರಸೀದ ಪ್ರಸೀದ (ಇತಿ ಪಾದಯೋಃ ಪತತಿ)

[ಪ್ರಸನ್ನಳಾಗದೆ ವಾಸವದತ್ತೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ]

ರಾಜಾ : (ವಿಲೋಕ್ಯ) ಕಥಮ್ ಅಕೃತ್ವೈವ ಪ್ರಸಾದಂ ಗತಾ ದೇವೀ ಭೀತಶ್ಚೋತ್ಸುಕ ಮಾನಸಶ್ಚ ಮಹತಿ ಕ್ಷಿಪ್ತೋಽಸ್ಮಿ ಅಹಂ ಸಂಕಟೇ........ (III—೧೫)

ರಾಜಾ : ತದ್ ಯಾವದಿದಾನೀಂ ಶಯನೀಯಂ ಗತ್ವಾ ಪ್ರಸಾದನೋಪಾಯಂ ಚಿನ್ತಯಾಮಿ । '' (III—೧೭ ಗದ್ಯ)

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ತಿರುತಿರುಗಿ ಅದೇ ಪರಿತಾಪ. ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ : '' ತತ್ ಕಥಯ ಕಥಂ ದೇವೀಂ ಪ್ರಸಾದಯಾಮಿ । '' ಇಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನಿಗೆ ಅಂಥ ವಿನಯವಾಗಲಿ ಶೀಲವಾಗಲಿ ಅಸಾಧ್ಯ.

ಅಂಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಶನಿಯಂತೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಊಟದ ಪ್ರಸ್ತಾಪದಿಂದ. ಅದೇ ಅತಿ ಯುಕ್ತವಾದ

ಅಂತ್ಯವೆಂದು ತೋರಿಬಂದಿದೆ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರಿಗೆ. ಇಲ್ಲ; ಅದು ರಸಾಭಾಸ, ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ, ಅಯುಕ್ತ. ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಇನ್ನೂ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವಾತ.

ಒಂದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸುಗಮವಾಗಿಯೂ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದ ಭಾಷೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಏತಕ್ಕೋ ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿ ದೇಹಾಲಸ್ಯ ತಟ್ಟಿದೆ. ಇರುವ ೨೩ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲಕೆಲವು ವಿನಾ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಧಾಟಿ ಮಾತ್ರ; ಪರುಷತ್ವ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. "ಸ್ರೋತೋಜವೋಹ್ಯಮಾನಸ್ಯ ಪ್ರತೀಪಹರಣಂ ಹಿ ತತ್": ಮೂರು 'ಓ'ಕಾರಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದು ಕೊಂಚ ವಿಕಾರವಾಗಿದೆ. "ಅಥವಾ ತತ್ರ ಭವತ್ಯಾ ಉರ್ವಶ್ಯಾಃ ಪ್ರತಿಕೃತಿಮಾಲಿಖ್ಯಾವಲೋಕಯಂಸ್ತಿಷ್ಠ।": ಇದೂ ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವಾದ ಶಬ್ದಬಂಧವಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ, ಉರ್ವಶಿ ತನ್ನ ಅನುರಾಗವನ್ನು ಒರೆಯುವ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಸಹಜವಾದ ಮಧುರ ಗಂಭೀರ ಸರಣಿ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿದೆ:

ಸ್ವಾಮಿನ್ ಸಂಭಾವಿತಾ ಯಥಾಹಂ ತ್ವಯಾ ಅಜ್ಞಾತಾ ।

೪ ಸಾರಿ ದನಿಗೈಯುವಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೇನಿತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಕಲಿನ ಅಕ್ಷರವಾದ 'ತ'ಕಾರಕ್ಕೆ? ೭ 'ಆ'ಕಾರಗಳ ಅತಿರೇಕದಿಂದ ಆಯಾಸಕರವಾಗಿದೆ ಪಾದ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ.

ನನು ಮಮ ಲುಲಿತಪಾರಿಜಾತಶಯನೀಯೇ ಭವನ್ತಿ ।

ಶೈಲಿ ಸುಖಮಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ, ಪುನಃ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಕಟುವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ:

ನನ್ದನವನವಾತಾ ಅಪ್ಯತ್ಯುಷ್ಣಕಾಃ ಶರೀರಕೇ । (II—೧೩)

ಇದು ಸುರಲೋಕಸುಂದರಿ ಆಡತಕ್ಕ ವಾಣಿಯೆ? ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೃತಿಯೆ? ಅದೇ ಈ ಅನುಷ್ಟುಪ್ಪನ್ನು ಕೇಳಿ:

ನ ತಥಾ ನಂದಯಸಿ ಮಾಂ ಸಖ್ಯಾ ವಿರಹಿತಾ ತಯಾ ।
ಸಂಗಮೇ ಪೂರ್ವದೃಷ್ಟೇವ ಯಮುನಾ ಗಂಗಯಾ ವಿನಾ ॥ (II—೧೫)

ಇದು ಕಾಳಿದಾಸನ ವಾಗ್ಸ್ಫುರಣೆಯೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಒಂದನೇ ಎರಡನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅಂತರವೇಕೆ ಆಗಿದೆಯೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

೩) "ಐದಂಕಗಳ ನಾಟಕವಾದ 'ಉರ್ವಶೀ'ಗೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ ಮೂರನೇ ಅಂಕ."[33] ನಿಜ; ನಾನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಆಕರ್ಷಣೀಯ. ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರ ಪ್ರಣಯವು ಭರದಿಂದ ಸಾಗಿ, ನಿಯತ ಪರ್ಯವಸಾನವಾದ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂಗತಿಯೇ ಅಂಕದ ಮುಖ್ಯಾಂಶ; ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಭಾವನೆ ಕುಂಟದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅದು ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಸತ್ವಾಂಶ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಉರ್ವಶಿಯ ವೃತ್ತಾಂತದೊಡನೆ ಅವಳ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಅನುಗೂಡಿ

ಸಿರುವುದರಿಂದ ಮಾಂಸಲವಾಗಿ ಪುಷ್ಟವಾಗಿದೆ ರೂಪಕ; ನಾಯಕಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಕೊಂಚಹೊತ್ತು ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರತಿನಾಯಕಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ವೈಷಮ್ಯದಿಂದ ಇಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ ಬೆಳಕು. ನಾಯಕನನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಯಿಂದ ನೋಡಲು ಅವಕಾಶ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಗುಣ ಶೀಲದ ಪರಿಚಯ ವಿಶಾಲ ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಆತ್ಮೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ವೈವಿಧ್ಯವುಂಟಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅಧಿಕವಾಗಬಹುದು. ಇದೆಲ್ಲ ಸರಿಯೆ. ಆದರೆ ಔಶೀನರಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಘಟನಾವಳಿಯನ್ನು ಪರಿಕಿಸಿದರೆ, ಕವಿಯ ಕಲೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಕಥೆಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸಮಾಪ್ತಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಎದ್ದ ಹಗರಣ ಭಾರಿಯಾಗಿ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಗಂಟಾಗ ಬಹುದೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಊಹೆ. ಮುನಿಸುಗೊಂಡು ಅವಳು ಹೊರಟುಹೋದಮೇಲೆ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಾಳೋ ಎಂದು ನಮಗೆ ಕಂಪನಯುಕ್ತವಾದ ಕುತೂಹಲ. ದಾಂಪ ತ್ಯದ ಪ್ರಬಲ ಘರ್ಷಣೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಆನುಕೂಲ್ಯ ಒದಗಿದೆ. ಎಷ್ಟೇ ಉಪೇ ಕ್ಷೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ ಪುರೂರವನಿಗೆ ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತ ಭೀತಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ; ವಿದೂಷಕನಿಂದ ಅವನಿಗೆ ದೊರಕಬಹುದಾದ ಮೋಕ್ಷೋಪಾಯ ಹತ್ತಿರಹತ್ತಿರ ಸೊನ್ನೆ. ಆದರೇನು? ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರ ಅವಳು ನಮ್ಮೆದಿರಿಗೆ ಬಂದು, ಪುರೂರವನಿಗೆ ಸವಿಯೆಂದು ತೋರುವ ಕೆಲನುಡಿಗಳನ್ನಾಡಿ — ಅವುಗಳ ಒಳಗಣ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಅವಳ ನಿಜವಾದ ಇಂಗಿತವನ್ನೂ ಅರಿಯಲಾರ ಆ ಅನ್ಯವನಿತಾ ಮೂಢ — ಒಳಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಅದೃಶ್ಯಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ತುಂಡರಿಸಿದಂತೆ ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ಕವಿ ತಟಕ್ಕನೆ ಪೂರೈಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ಪತಿವ್ರತೆಯನ್ನು ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಅತ್ತಕಡೆಗೆ ನೂಕಿಬಿಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ದಾನಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ನಿರ್ಮಕ್ಷಿಕ ವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅವಳ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಗಣಿಕೆಗೆ. ಆ ಕಾರ್ಯದ ವಿನಿಯೋಗವೇನೊ ಬಿರ್‍ರನೆಯೇ ಆಯ್ತು; ಆದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಯಾವುದು? ಅದರಿಂದ ರೂಪಕದ ಕಲ್ಯಾಣಿ ತೀರ ಬಗ್ಗಡವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡೋಣ.

ಉರ್ವಶಿ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯಾಗಿ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಅವಳಲ್ಲಿನ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗದ ಮನ್ಮಥ ಬಾಧೆ; ಚೋದನೆಯ ಎರಡನೇ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಉಗ್ರವಚನ, ಮಹೇಂದ್ರನ ಮರುವಚನ. ಅಮರಸಭೆಗೆ ರಸಭಂಗವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ, ಕರ್ತವ್ಯಭ್ರಷ್ಟಳಾಗಿ, ಅವಮಾನಗೊಂಡು, ಬಹಿಷ್ಕಾರದ ಬಲುಭಾರವನ್ನು ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ ಈ ದೇವಕನ್ಯೆ. ವ್ರತಗೆಟ್ಟರೇನು ಸುಖಪಟ್ಟರಾಯ್ತು: ಇದೇ ಅವಳ ಜೀವನ ಸೂತ್ರ. ಹಿಂದೆ ಕೇಶಿ ತನ್ನನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋದದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಯ್ತೆಂದು ಸಂತಸಗೊಂಡ ಮತ್ತಕಾಶಿನಿಗೆ ಮುನಿಯ ಕಟ್ಟಪ್ಪಣೆಯೂ ಒಂದು ಅನುಗ್ರಹವೇ! ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿಯ ಆಗ್ರಹದಿಂದ ಅವಳಿಗಾಗಿರುವುದಲ್ಲವೆ 'ರಾಜರ್ಷಿ'ಯ ದೀರ್ಘಸಮಯದ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ

ಉತ್ತಮಾವಕಾಶ ? ಹೀಗೆ ರೂಪಜೀವಿ, ಶಾಪಗ್ರಸ್ತೆ, ತಾನುಂಟು ಮೂರುಲೋಕ ವುಂಟೆಂಬ ಭಾವನೆಯಾಕೆ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನಿಂದ ಒಬ್ಬ ನಿರಪರಾಧಿ ಕುಲೀನೆಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುವ ಕ್ಲೇಶ ವಿಷಾದ ದುರಂತಗಳನ್ನು ಅವಳು ಲೆಕ್ಕಿಸು ವುದೇ ಇಲ್ಲ, ಲೆಕ್ಕಿಸುವ ಭೂತದಯೆ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆಯ ಪರಮೋನ್ನತಿಯನ್ನೂ ಪರಮ ನಿಸ್ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನೂ ಕಂಡು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ತಲೆದೂಗಿಸುತ್ತಾಳೆಯೇ ಸಿವಾಯಿ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಸಮ್ಮೋದದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನೂ ಇಡಲೊಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಬ್ಬಿಣದ ಪಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಿಲ್ದಾಣವನ್ನು ಕುರಿತು ನೇರವಾಗಿ ಭುಗ್ ಭೋರ್ ಝುಂಕ್ ಟಂಕ್ ಎನ್ನುತ್ತ ಪರಿದೋಡುವ ಹೊಗೆಬಂಡಿ ತನಗೆ ಅಡ್ಡಲಾಗುವ ಜಂತುವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆಯೇ ?

ಉತ್ಕಂಠೆಯ ಉರ್ವಶಿ ಶಿಖಾಬಂಧನವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಅಗೋಚರಳಾಗಿ ರಾಜನ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ತಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ನಾಟಕೀಯ ಸಂವಿಧಾನ. ಅವಳು ಅಭಿಸಾರಿಕೆ, ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರ ಗೊಂಡಿರುವ ಉಜ್ವಲ ಲಾವಣ್ಯಮಯಿ, ಸೊಕ್ಕಿನವಳು. ಇವಳು "ಉಪವಾಸನಿಯಮ ವೇಷೆ", ಘನ ಗಂಭೀರೆ, ಸತಿ. ರಾಜನ ವರ್ಣನೆ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ :

ಸಿತಾಂಶುಕಾ ಮಂಗಲಮಾತ್ರಭೂಷಣಾ
ಪವಿತ್ರದೂರ್ವಾಂಕುರಲಾಂಛಿತಾಲಕಾ ।
ವ್ರತಾಪದೇಶೋಜ್ಝಿತಗರ್ವವೃತ್ತಿನಾ
ಮಯಿ ಪ್ರಸನ್ನಾ ವಪುಷೈವ ಲಕ್ಷ್ಯತೇ ॥ (III—೧೨)

ಈ ರತಿಪತಿಯ ದಾಸನ ನೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾಣಬರುವುದು 'ವಪು' ಲಕ್ಷಣವೇ ಹೊರತು ಅಂತರಾತ್ಮನ ಕಾಂತಿಯಲ್ಲ ! ಅವನಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಜೋಡಿ ಉರ್ವಶಿ. ಅವಳದ್ದು ಆಪ್ತ ಸಖಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯಲ್ಲಿ "ಇದಂ ತು ಚಿನ್ತಯಾಮಿ । ಅಪಿ ನಾಮಾಹಂ ಪುರೂರವಾ ಭವೇಯಮಿತಿ ।" ಎಂಬ ಅವಾಚ್ಯ ಅನೀತಿಭಾವವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ದುರಾಕರ್ಷಣೆಯ ಶಾರೀರಕ ವಿಜೃಂಭಣೆ. ಔಶೀನರಿಯದು ನಾಲ್ವರು ಪಿತೂರಿ ಗಾರರನ್ನೂ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಒಂದೇ ವಿಧದ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸತೀತ್ವದ ಸ್ವಚ್ಛ ಭವ್ಯತೆಯ ವೈಭವ. "ಮಹಾನುಭಾವೆ ಪತಿವ್ರತೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ. "ಅದ್ಯ ಮಮಾಕ್ಷ್ಣೋಃ ಶುಭದರ್ಶನಾ ದೇವೀ ।" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಾಣವಕ. ಉರ್ವಶಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ ಈ ಸ್ತುತಿ : "ಹಲಾ ಸ್ಥಾನೇ ಖಲ್ವಿಯಂ ದೇವೀಶಬ್ದೇನೋಪಚರ್ಯತೇ । ನ ಕಿಮಪಿ ಪರಿಹೀಯತೇ ಶಚ್ಯಾ ಓಜಸ್ವಿತಯಾ ।" "ಗರತಿ ಮತ್ತು ಗಂಡುಬೀರಿ" (Sacred and Profane Love) ಎಂಬೊಂದು ಚಿತ್ರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ; ಅದು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ. ದೇವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ತುಂಬ ಮರ್ಯಾದೆಯ ವಚನವನ್ನು ಉರ್ವಶಿ ಆಡುತ್ತಾಳೆ ; ಆದರೆ ಅದು ಅವಳ ತುಟಿಯ ಹೊರಗಣ ಬರಿ

ಉಸಿರು ; ಹೃದಯದಿಂದಾಗಲಿ ಬುದ್ಧಿ ವಿವೇಕದಿಂದಾಗಲಿ ಎದ್ದುಬಂದ ಪರಿಣಾಮ ಕಾರಕ ನಿರ್ಧಾರವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಭಾವವಂತೂ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಇಲ್ಲ. "ಪ್ರಿಯ ಕಳತ್ರೋ ರಾಜರ್ಷಿಃ।" ಎಂದು ಬಿಸುಸುಯ್ದು, ತಕ್ಷಣವೇ "ನ ಪುನರ್ಹೃದಯಂ ನಿವರ್ತಯಿತುಂ ಶಕ್ನೋಮಿ।" ಎಂದುಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಮುಗ್ಧ ಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ರೂಢ ಮೂಲಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳ ಸ್ವಾರ್ಥತೆಗೆ ಧೂಪವನ್ನು ಎರಚುವ ದಕ್ಷೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ. "ಸಖಿ ಕಿಮಿದಾನೀಂ ವಿಲಂಬ್ಯತೇ ; ತನ್ನೈಪೇಹಚಿರಂ ಸ್ಥಾಸ್ಯತಿ ; ಸಾಧು ಅಸೂಯಾಪರಾಙ್ಮುಖಂ ಮನ್ತ್ರಿತಮ್ ; ಅಯಿ ಮುಗ್ಧೇ ಅನ್ಯಸಂಕ್ರಾನ್ತ ಪ್ರೇಮಾಣೋ ನಾಗರಿಕಾ ಅಧಿಕಂ ದಕ್ಷಿಣಾ ಭವನ್ತಿ ; ಅನನ್ತರಾಯಸ್ತೇ ಪ್ರಿಯ ಸಮಾಗಮೋ ಭವಿಷ್ಯತಿ ; ಕಿಂ ಪುನಸ್ತ್ವಯಾ ನಿರಾಶಯಾ ನಿವರ್ತ್ಯತೇ" : ಎಂದು ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ,ಒತ್ತಾಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾಡಿ ಸ್ನೇಹಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿ ಯಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ತದ್ಯಥೇಯಂ ಮೇ ಪ್ರಿಯಸಖೀ ಸ್ವರ್ಗಸ್ಯ ನೋತ್ಕಂಠತೇ ತಥಾ ವಯಸ್ಯೇನ ಕರ್ತವ್ಯಮ್।" ಎಂದು ಪುರೂರವನಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸಮಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗೆ ತರುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಕೃತ್ಯೆ ಅವಳು ; ಆದರೆ ಅವಳದ್ದು ಆಪ್ತ ಸ್ನೇಹಿತೆಗಾಗಿ ಏನೂ ಅರಿಯದವರ ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಹಾಕುವ ಶ್ರದ್ಧೆ !

ಉರ್ವಶಿ ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದೆಲ್ಲ ಪಣ್ಯಾಂಗನೆಗೆ ಸಮನಾದ ವರ್ತನೆ. ಚಿಂತೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದ ಚಿತ್ತಾವೇಶದ ಆದುರಾಟ ಪದರಾಟ ಅದು. ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಪುರೂರವನ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುವುದೇನು ; ತಾನು "ಪುರೋ ಭಾಗಿನಿ" ಯಲ್ಲವೆಂದು ಒದರುವುದೇನು ; "ತತೋಽಸ್ಯ ಪ್ರಣಯವತೀವ ಶರೀರ ಸಂಪರ್ಕಂ ಗತಾಸ್ಮಿ" ಎನ್ನುತ್ತ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳು ವುದೇನು ; "ದೇವ್ಯಾ ದತ್ತೋ ಮಹಾರಾಜಃ" ಎಂದು ಒರೆದು, ಅವನು ತನಗೆ ನಿರಂತರ ಉಪಭೋಗದ ಸೊತ್ತೇ ಆದನೆಂದು ಮದಿಸುವುದೇನು : ಇವೆಲ್ಲ ವಾರಸ್ತ್ರೀ ಯೋಗ್ಯ. ಅವಳ ಚರ್ಯೆ ಸಹಜವೆಂದು ತೋರಬಹುದು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ; ಹಿತಕರ ವಾಗಿ ತೋರಬಹುದು ರಾಜನಿಗೆ. ಆದರೆ ನರ್ಮಸಚಿವನಾದ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಕೂಡ ಅದು ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುತ್ತದೆ ; ಸ್ವಲ್ಪ ಒರಟಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಅಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವನು : "ಕಥಮಿಹೈವ ಯುವಯೋರಸ್ತಮಿತಃ ಸೂರ್ಯಃ ?" (ಏನು ನಿಮಗಾಗಲೇ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತಮವಾಯಿತೆ ?) ಈ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲ ವಿದ್ವಾಂಸರು. "ಇದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ, ಆಶ್ಚರ್ಯ ಸೂಚಿ — 'ಏನು ನೀನು ಸಾಯಂಕಾಲದಿಂದ ಇಲ್ಲಿದ್ದೀಯಾ !' "[34] ಎಸ್. ಪಿ. ಪಂಡಿತ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕಡಮೆ. ಪ್ರೊ. ಕರ್ಮಾರ್ಕರ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಅಂಗೀಕಾರಯೋಗ್ಯ: "ರಾಜನೂ ಉರ್ವಶಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಪರೀತ ಸಲಿಗೆಯನ್ನು ವಿದೂಷಕ

ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವುದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೀಗೆ: 'ನಾವು ಎದುರಿಗಿರುವಾಗ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಲಿಗೆಯನ್ನು ಆಚರಿಸಬೇಡಿ. ನಿಮ್ಮ ನಿಕಟ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಶಯನಾಗಾರಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ.' ''[೩೯] ಇತರರೇನೆಂದುಕೊಂಡಾರು ಎಂಬ ಹಿಂಜರಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ನಡತೆ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಈಗ. ಅವನ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಒಂದೇ: ಈ ರಾತ್ರಿ ''ಶತಗುಣಿತಮೇವ'' ದೊಡ್ಡದಾಗಲಿ!

ಉರ್ವಶಿಯ ಪರಿಚ್ಛೇದದಂತೆ ಈ ಅಂಕಕ್ಕೆ ಔಶೀನರಿಯ ಪರಿಚ್ಛೇದವೂ ಇದೆ; ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು ನಾವು. ಅದರ ಹೊರ ರೂಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಣ್ಣ, ಒಳರೂಪಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಣ್ಣ. ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ''ಮನಸ್ವಿನೀ'' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ ರಾಜ. ಅಹುದು; ಆದರೆ ''ಮಾಲವಿಕಾ''ದ ಇರಾವತಿಯಿಂದ ವಿಭಿನ್ನಳಾದ ಮಾನಿನಿ. ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರಿ, ತಪಸ್ವಿನಿ, ಶುಚಿತ್ವದ ಭಕ್ತೆ ಅವಳು. ವಲ್ಲಭನ ಚಿತ್ತ ದೇವಗಣಿಕೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿರುವುದು ಅವಳಿಗೊಂದು ಆಘಾತ. ಕಳ್ಳಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಪತ್ತೆಹಚ್ಚಿ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ; ಸಿಡುಕಿಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಮುನಿಸಿನ ಚಿಕ್ಕಮನೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಏನೇನೂ ಶ್ರಮಪಡುವುದಿಲ್ಲ ಪುರೂರವ. ಉರ್ವಶಿಯ ಗುಲಾಮ ಅವನೀಗ; ಮಹಿಷಿಯ ತೊಂದರೆ ತಪ್ಪಿಹೋದರೆ, ಮಹಿಷಿ ಮರೆಯಾದರೆ, ಸಾಕೆನ್ನುವ ಲಂಪಟ. ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಸಮಯ ಆವೇಗದಿಂದಲೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಔಶೀನರಿ. ಕೊನೆಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರಿಶೋಧಿಸಿ, ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಪತಿಯ ವಾತ್ಸಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತಾನಿನ್ನು ಕಾತರಿಸುವುದು ತರವಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಘಟ್ಟ ಹೃದಯದವಳೂ ಬದ್ಧಸಂಕಲ್ಪಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಆ ಅನ್ಯೆಗೆ, ಅವಳಾರೇ ಆಗಲಿ, ಅವನ ಸಂತೃಪ್ತಿಗೋಸ್ಕರ ದಾನಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಸಾಧ್ವಿ. ಮಾಣವಕನಿಗೆ ಅವಳು ಬೋಧಿಸುವುದೇನು: ''ಅಹಂ ಖಲ್ವಾತ್ಮನಃ ಸುಖಾವಸಾನೇನ ಆರ್ಯಪುತ್ರಂ ನಿರ್ವೃತಶರೀರಂ ಕರ್ತುಮಿಚ್ಛಾಮಿ।'' ಹೀಗೆ ತನ್ನ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಬಲಿಗೊಡುತ್ತಾಳೆ ಮಣಿಹರ್ಮ್ಯದ ಮೇಲೆ ರೋಹಿಣೀ ಚಂದ್ರರ ಸಾಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ.

ಹೊಲ್ಲ ಪುರೂರವನನ್ನು ಅವಳು ಕ್ಷಮಿಸಿದ್ದಾಳೆಯೇ? ತಪ್ಪೆಲ್ಲವೂ ತನ್ನಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆಯೆ? ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು. ಸಿಟ್ಟು ಅಸೂಯೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ''ಪ್ರಿಯಾನುಪ್ರಸಾದನ'' ವ್ರತವನ್ನು ತಾನು ಆಚರಿಸಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಮಣಿಹರ್ಮ್ಯಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂದೂ ಅರಸನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ; ನಿಜ. ಮೊದಲು ಚಂದ್ರ ರೋಹಿಣಿಯರನ್ನು ಆರಾಧಿಸಿ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ''ಆರ್ಯಪುತ್ರಮನುಪ್ರಸಾದಯಾಮಿ।'' ಎನ್ನುತ್ತ, ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗುವವಳೊಂದಿಗೆ ತಾನು ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಇರುತ್ತೇನೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟನುಡಿ ನುಡಿಯುತ್ತಾಳೆ; ನಿಜ. ಆ ನುಡಿ ಒಂದು ಶಪಥದಂತೆಯೇ ಸದ್ದು

ಮಾಡುತ್ತದೆ ; ನಿಜ. ಹೊರಗಣ ತೋರ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನೊಡನೆ ಅವಳು ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವೆಂದು ವಿಷ್ಪಡ್ಗೋಷ್ಠಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದೆ. " ಕೋಪವನ್ನು ತಾನು ಬದಿಗೊತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನೋಂಪಿಯ ಆನುಕೂಲ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ರಾಣಿ; ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವಳು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ. "[36] ಇಷ್ಟೇನೋ ನಿಜ ; ಈಗ ಔಶೀನರಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧದ ಲವಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಈರ್ಷ್ಯೆಯೂ ಅವಸಾನಗೊಂಡು ಅವಳ ಚಿತ್ತ ಉಮ್ಮಳರಹಿತವಾಗಿದೆ. ಯೋಗಸಾಧನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ದೊರಕುವ ಸ್ತಿಮಿತತ್ವವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ಧೀರ ಪತಿವ್ರತೆ. ಭರ್ತನನ್ನು ಕಂಡು ಅವಳಿಗೆ ಮರ್ಯಾದೆಯಿದೆ, ಹಿಂದೆ ಮಂಗಳಚಪ್ಪರದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ಭರ್ತಾರನಾದ್ದರಿಂದ, ತನ್ನೊಡನೆ ಕೆಲಕಾಲ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸಿದುದಕ್ಕಾಗಿ. ಮರ್ಯಾದೆ ಅಷ್ಟೆ ; ಇನ್ನು ಅವನಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಏನೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವನ " ಪ್ರಸಾದ "ವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಏನು ಮಾಡಿಯಾಳು ಅವಳು ? ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಒಪ್ಪಲಾಗದ ಹೇಳಿಕೆ : " . . . ಅವಳೀಗ ಕ್ರೋಧರಹಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನೊಡನೆ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕ ಅವಳಿಗಿದೆ. "[37] ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ಸೂಚನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ನಾಟಕದ ಈ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ : ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ತಿಳಿದುಬರುವುದೇನು ? ರಾಜನೊಡನೆ ಸ್ನೇಹಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಬೇಕೆಂಬ ಆತುರ ವಿಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ ; ಅವನೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತಳಾಗಿ ಕಡಿದುಹಾಕಿದ್ದಾಳೆ ಸ್ವಹಸ್ತದಿಂದ. ತನ್ನ ನಲಿವು ಗೆಲವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಶ ವಾಗಿದೆ ಅದರಿಂದ ; ಆದರೂ ವ್ಯಾಕುಲವಿಲ್ಲ ತಪಸ್ವಿನಿಗೆ. ಅ) " ತನ್ಮುಹೂರ್ತ ಮುಪರೋಧಃ ಸಹ್ಯತಾಮ್ । " ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವನ ವಿನೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದರ ಅರ್ಥವೇನು ? ಪ್ರೇಮ ಕಲಹವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಯಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿರುವ ನಲ್ಲ ನಲ್ಲೆಯರಿಗೆ ತುಸು ಸಮಯ ತುಂಬ ಸಮಯ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ? ಆದ್ದರಿಂದ ಔಶೀನರಿಗೆ ಪುರೂರವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಆ) ವ್ರತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುವವಳು ನಿಪುಣಿಕೆ ; ದೇವಿ ಅದನ್ನು ಗಿಣಿ ಪಾಠವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ ಆಮೇಲೆ. ಇದಾವ ಬಗೆಯ ವಿಧಿವಿಹಿತ ನೋಂಪಿ ? ವಿಷಯವಿಲಾಸಿಗೆ ಮಿಥ್ಯಾ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಆಟವೇ ಸರಿ. ಇ) ತಾನು ಅವಳ " ದಾಸಜನ "ರಲ್ಲೊಬ್ಬ, ಅವಳ " ಪ್ರಸಾದ "ಕ್ಕೆ ತನಗೆ " ಔತ್ಸುಕ್ಯ "ವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭೂಪ ; ಅದೆಲ್ಲವೂ ಡಾಂಭಿಕನ ಕುಟಿಲವಚನವೆಂದು ಅರಿತು " ಸಸ್ಮಿತ "ಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಔಶೀನರಿ. ಈ) ಮೇಲೆ ಒಕ್ಕಣಿಸಿದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಉರ್ವಶಿ ಏತಕ್ಕೆ ಸಂಶಯಭರಿತಳಾಗು ತ್ತಾಳೆ ? " ಅಹೋ ನ ಜಾನೇ ಕಿಂ ಪರಮಸ್ಯಾಃ ವಚನಮಿತಿ । " ಸವತಿಯಾಗ ಲಿರುವ ಅವಳ ವಿಮರ್ಶಕ ಬುದ್ಧಿಗೆ ನಿಜಾಂಶದ ಇಣಿಕುನೋಟ ಸಿಕ್ಕಿದೆ : ಔಶೀನರಿಯ

ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲಾರ್ಥವೊಂದು, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾರ್ಥ ಇನ್ನೊಂದು. ಮತ್ತೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಲ್ಲಭ ಅನುರಕ್ತನಾದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆಗಲಿ ಅವಳ ಮೇಲಾಗಲಿ ಕ್ರೋಧ ಈರ್ಷ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೆಂದಿಗೂ ತಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಔಶೀನರಿ. ಅದು ಸತ್ಯ. ಅದರಿಂದ ಅವಳು ಪ್ರಸನ್ನ ಳಾಗಿರುವಳೆಂದು ಪುರೂರವನೂ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪಠಿಸುವ ಪಂಡಿತರೂ ಭಾವಿಸಿ ಸಂತುಷ್ಟರಾದರೆ ಆಗಲಿ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ಪುರೂರವ ಯಾವ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಅವಲಂಬಿಸಲಿ, ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವಳ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ತಳಮಳವೂ ಇಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಯಾವ ದುಗುಡವೂ ಇಲ್ಲ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ. ಅವನೊಡನೆ ದಾಂಪತ್ಯಜೀವನವೇ ಸಲ್ಲದು ಆಕೆಗೆ, ಮಲದೂಷಿತನಾದ ಅವನೊಡನೆ. ಆ ಮಾತನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಆ ಮಹಾ ಶುಚಿವಂತೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಸೂಚನೆ ಪ್ರಕರಣದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿದೆ. ಉ) ದಪ್ಪ ಚಕ್ಕಳದ ಪುರೂರವ ಮುಂದೆ ಹಿಡಿಯುವ "ನಾಹಂ ಪುನಸ್ತಸ್ಯ ತ್ವಂ ಯಥಾ ಹಿ ಮಾಂ ಶಂಕಸೇ ಭೀರು।" ಎಂಬ ವ್ಯರ್ಥ ಆತ್ಮಸಮರ್ಥನೆಗೆ, ಅವಳು ಥಟ್ಟನೆ ಗುಡುಗುವ ಉತ್ತರ ಇದು : "ಭವ ವಾ ಮಾ ವಾ।" (ನೀನು ಅದಾಗಿರು ಇದಾಗಿರು, ನನಗೇನು ?) ಹಾಗೆನ್ನುತ್ತ ಅಣತಿಯಿಯಾಯುತ್ತಾಳೆ : "ದಾರಿಕಾ ಏತ ಗಚ್ಛಾಮಃ।" ಇದು ಆಗ ಓಡಿಹೋಗಿ ಈಗ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಒಲವಿನ ಸಂಜ್ಞೆ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ ; ಒಲವನ್ನು ತುಂಡರಿಸಿರುವ ಮನೋಭಾವದ ಸಂಜ್ಞೆ. ಊ) ಕಡೆಯ ಪ್ರಮಾಣ. ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಕಪಟವನ್ನು ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಪುರುಷ ಹೃದಯಿ ಪುರೂರವ : "ಪ್ರಿಯೇ ನ ಖಲು ಪ್ರಸಾದಿತೋಽಸ್ಮಿ ಯದಿ ಸಂಪ್ರತಿ ವಿಹಾಯ ಗಮ್ಯತೇ।" (ಪ್ರಿಯೆ, ಈಗ ನನ್ನನ್ನು ನೀ ಬಿಟ್ಟು ನಡೆದರೆ ನಾನು ಸುಪ್ರಸನ್ನನಾಗು ವುದಿಲ್ಲ.) ಅವನಿಗಿಂತಲೂ ಕಠಿಣಳಾಗಬಲ್ಲಳು ಮಹಾದೇವಿ. ಮುಂದೆ ಚಾಚಿದ ಅವನ ಬಾಹುಗಳನ್ನು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಿ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನಾಡಿ : "ಆರ್ಯಪುತ್ರ ಅಲಂಘಿತ ಪೂರ್ವೋ ಮಯಾ ನಿಯಮಃ।" ಅದೇ ಅಂತಿಮ ವಚನ ; ಅದು ದೇಹಮೋಹ ಇಂದ್ರಿಯವಾಸನೆ ಸಂಸಾರಬಂಧನವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತೊಡೆದು ಹಾಕಿರುವ ವಿರಾಗಿಣಿಯ ಭಾಷಿತ. ಇಂದಿನಿಂದ ಅವಳು ಅಂತಃಪುರದ ಗುಪ್ತಕೊಠಡಿ ಯಲ್ಲಿ ಜಪಗೈಯುತ್ತ ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿರಬಹುದು ; ಅಥವಾ ಅರಮನೆಯ ಹಜಾರದಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು : ವೀತರಾಗಿಣಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳೆಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ತಪೋವನ, ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದು ತಪಶ್ಚರ್ಯೆ !

ಅವಳು ಹೊರಟುಹೋದ ಕೂಡಲೆ ಪುರೂರವ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಆಡುವ ಮಾತು ಅತಿ ಹೇಯ : "ವಯಸ್ಯ ನ ಖಲು ದೂರಂ ಗತಾ ದೇವೀ।" ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನೂ ದೇವವೇಶ್ಯೆಯೂ ಕೂಡಿ ಎಸಗುವ ಕಾಮೋಪಾಸನೆಯ ಕುತ್ಸಿತತೆಗೆ ಇದು ಸಮರ್ಪಕ ನಾಂದಿ. ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ಮೋಲಿಯೇರ (Moliere) ನ "ಪ್ರತಿಮೆಯ ಹಬ್ಬ" (The Feast of the Statue) ಎಂಬ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ೯ ಮತ್ತು

೧೦ ನೇ ದೃಶ್ಯಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅದರ ನಾಯಕ ಡಾನ್ ಜಾನ್ (Don John) ಎಂಬ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರಿ. ಮದುವೆಯಾದ ಹೆಂಡತಿ ಡಾನ ಎಲ್ವಿರ (Donna Elvira) ಳನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ ಊರೂರು ಸುತ್ತುತ್ತ ಪುರುಷಭ್ರಮರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದುದಿನ ಅವಳು ಅವನಿರುವ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ಅಳುತ್ತ 'ನಿನ್ನ ಪಾಪಜೀವನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಡೆದುಕೊ; ನಿನ್ನನ್ನೇ ಸಂರಕ್ಷಿಸಿಕೊ!' ಎಂದು ಅಂಗಲಾಚುತ್ತಾಳೆ. ಆಮೇಲೆ ಜರುಗುವ ಸಂವಾದ ಇದು:

ದೃಶ್ಯ : IX

ಡಾನ ಎಲ್ವಿರ: ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ ತಕ್ಷಣ ನಾನು ಹೊರಟು ಹೋದೆ ಎಂದುಕೊ. ನಾನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಇದ್ದುದೆಲ್ಲ ಇಷ್ಟೆ.

ಡಾನ್ ಜಾನ್: ಅಮ್ಮ, ತುಂಬ ಹೊತ್ತಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇರು. ನಮ್ಮ ಕೈಲಾದಷ್ಟು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿನಗೆ ವಸತಿ ಸಜ್ಜುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತೇವೆ.

ಡಾ. ಎ: ಆಗದು, ಡಾನ್ ಜಾನ್. ನನ್ನನ್ನು ಇನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ತಡೆಯಬೇಡ.

ಡಾ. ಜಾ: ಅಮ್ಮ, ನೀನಿಲ್ಲಿ ತಂಗಿದರೆ ನನಗೆ ಬಹಳ ಉಪಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ; ನೆಚ್ಚು.

ಡಾ. ಎ: ಆಗದು. ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳು. ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಸಂವಾದದಿಂದ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆಯುವುದು ಬೇಡ. ಕೂಡಲೇ ಹೊರಡುವುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಅನುಮತಿ ನೀಡು. ನನ್ನನ್ನು ಕಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚದೂರ ಬರಬೇಕೆಂದು ಹಠ ತೊಡಬೇಡ. ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿವಾದದಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸು.

[ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ದೃಶ್ಯ : X

ಡಾ. ಜಾ: ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತೇನೊ, ಅವಳನ್ನು ಕಂಡು ಪುನಃ ಅವಳ ಮೇಲೆ ಕೊಂಚ ಅನುರಾಗ ಉಂಟಾಯ್ತು ನನ್ನಲ್ಲಿ. ಏನೊ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿಯೂ ಹೊಸದಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬಂದಳು ಅವಳು: ಅದರಿಂದ ಕೊಂಚ ರುಚಿಯೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಂತು ನನಗೆ. ಅವಳ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತೆಯ ಉಡುಪು, ಯಾವುದೋ ದುಗುಡ ಕೂಡಿದ ವದನ, ಕಂಬನಿಗಳು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದು ನಂದಿಹೋದ ಪ್ರೇಮಾಗ್ನಿಯ ಅಳಿದುಳಿದ ಕೆಲವು ಅವಶೇಷಗಳನ್ನ . . . . . .

ಸ್ಗಾನರೆಲ್: ನಿನ್ನ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯ: 'ಅವಳ ಭಾಷಣದಿಂದ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಯಾವ ತೆರದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ'.

ಡಾ. ಜಾ: ರಾತ್ರಿಯೂಟ. ಬೇಗ ತಾ.

ಸ್ಥಾನ : ಸರಿ ; ತರುವೆ [೩೩]

ಎಂದರೆ ಪುರೂರವ ಡಾನ್ ಜಾನ್ ಅಲ್ಲ; ಆದರೂ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೃದು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಆಗಿರುವ ನೋವಿಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ತೋರುವುದು ಹೋಗಲಿ, ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ ತನ್ನ ಪಥದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಅವನೂ ಖಂಡನೀಯ.

ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಪಾಡುಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅವಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ, ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ರುದ್ರ ಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಶವವೊಂದು ಬೇಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಲಕ್ಷಿಸದೆ, ಮಗ್ಗುಲಿನ ಹುಲ್ಲು ಹಸಲೆಯ ಮೇಲೆ ಅವರು ಕಿನ್ನರ ನಾಟ್ಯಗೈಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ವಿಶೇಷ ಬಿರುಸಾದ ವಚನ ಇದು; ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಪರವಾಗಿ ಯಾವ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೂಡೋಣ ನಾವು ? ಏನೋ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತನ್ನು ಆಡಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧ ಎದ್ದರೆ, ನಾವೂ ಕೂಡ ಆ ಕಾಮುಗ್ರಸ್ತರಂತೆ ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡಬೇಕು.

ಔಶೀನರಿ ರಾಜನನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ವಾದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ಸಲ್ಲಾಪ ಚೇಷ್ಟೆಯೆಲ್ಲವೂ ಕಡಮೆ ನಿಂದ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಹಾಗೋ ಅಥವಾ ಅವು ಪೂರಾ ಅನಿಂದ್ಯವೆಂದೋ ಕಾಳಿದಾಸನ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ವಿಷಯ ಬಹಳ ವಿಷಮಿಸಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಶೀಲ ನೀತಿ ಧರ್ಮವೆಂಬ ಪದಗಳ ಅನ್ವಯವೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ ; ಮಾನವಸ್ವಭಾವದ ಅರಿವೆ ಕವಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ತಲೂ ಪ್ರಪಾತ, ಇತ್ತಲೂ ಪ್ರಪಾತ, ಅವನಿಗೆ.

ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರಿ ರಾಜನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿಲ್ಲ ; ಕ್ಷಮಿಸುವ ಸಡಿಲ ಜಾಯಮಾನವಲ್ಲ ಅವಳದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವಳಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿ ಮನೆ ಮಾಡಿದೆ.

ಅಂತೂ, ಎರಡನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಚೆಲುವಾಗಿಯೇ ಕಟ್ಟಿದ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಗ್ಗರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ.

ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕವಿವಾಣಿಯ ಪಾದವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರಿಬಂದ ಅನಿಶ್ಚಯ ಮೊಸಳೆ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಪದಸರಣಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಬಂದಿರುವ ಸುಭಗ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದಲೇ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೂ ಶಬ್ದದ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿರುವುದೂ ದಿಟ. "ರಣಸಹಾಯಕಸ್ಯ ರಾಜರ್ಷೇಃ ; ಲೋಚನೇ ಹರತಿ ಮೇ ಹರಿವಾಹನದಿಙ್ಮುಖಾಃ ; ಕಿಂ ವಾ ಸ್ವರ್ಗೇ ಸ್ಮರ್ತವ್ಯಮ್ " ಮುಂತಾದುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಾಕ್ಷರ ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಅದು ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ ರಾಜನ ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ: "ತಮಸಾಂ ನಿಶಿ ಮೂರ್ಛತಾಂ ನಿಹನ್ತ್ರೇ ಹರಚೂಡಾ ನಿಹಿತಾತ್ಮನೇ ನಮಸ್ತೇ ।" "ಶೋಭತೇ ಭಗವಾನ್ ಮೃಗಲಾಂಛನಃ ; ಅಂಗಮನಂಗ ಕ್ಲಿಷ್ಟಂ ; ಅನನ್ಯ ನಾರೀ ಸಾಮಾನ್ಯೋ ;

ಅನೇನ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮೃಣಾಲಕೋಮಲಂ'' ಮೊದಲಾದುವಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗರ್ಭಿತ ಪ್ರಾಸವನ್ನೂ ಬಗೆಯಿರಿ. ದೇವಿಯ "ಏತಾವತಾ ಚಿನ್ತಯ ತಾವತ್ ಪ್ರಿಯೋ ನ ವೇತಿ।'' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ 'ತ' ಕಾರದ ಸುರಿಮಳೆ ಏತಕ್ಕೆ ?

ಳ) ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದಷ್ಟು ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಂದಿದೆ. ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ ಈ ಅರ್ಥ ಬರುವ ವಚನವನ್ನ : 'ಈ ಅಂಕ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ, ಇಂಥಾದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ (exceptional)'[39] ಹಾಗೂ ಕವಿಯ ವಿಭಾವನೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ.[40] ಅಂಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪುರೂರವ ತನ್ನ ವಿರಹದುಃಖವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಇದೊಂದು ಗೀತಗಳ (lyrics) ಮಣಿಮಾಲೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾವಾವೇಶ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿದಂತೆ ಇರುವುದೂ ಅಂಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಭಾವನೆ.[41] ಗಾಯನಕ್ಕೂ ನರ್ತನಕ್ಕೂ ಉತ್ತಮ ಅವಕಾಶವನ್ನೀಯುತ್ತದೆಯಾಗಿ ಅಂಕ ಗೀತ–ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದೆಯೆಂದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[42] ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಸೂತ್ರಧಾರ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ವನ್ನು 'ಅಪೂರ್ವ'ವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿರುವನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಇದೆ: "... ಒಂದು ಹೊಸ ಅಂಗ ರಂಗದಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗುವುದೆಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆ ಹೊಸ ಅಂಗ ಯಾವುದೆಂದರೆ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ಪೂರ್ತಿ ; ಅಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರ—ನಾಯಕ ರಾಜನ ಪಾತ್ರ—ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಓಡಾಡುತ್ತದೆ.''[43]

ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ನೋಟಕರ ಮುಂದೆ ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ನಿಲ್ಲುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿ ಅಂಕದಿಂದ ಬೇಸರವೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ವಿಂಟರ್‌ನಿಟ್ಸ್. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ.[44] ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೇ ನಾಟಕದ ಕಳೆ ಕೆಡುವುದಿಲ್ಲ ; ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಅನುಕಾರ್ಯರು ಆಡುವ ಮಾತಿನಿಂದ, ಮಾಡುವ ಕಜ್ಜದಿಂದ ; ಅವರ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಅಳಲು. ಅವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಬಗೆಬಗೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಯೇ ಕಾಳಿದಾಸ ? ಮೇಘ ಕಂದಳಿ ಹುಲ್ಲು ನವಿಲು ಕೋಗಿಲೆ ಹಂಸ ಚಕ್ರವಾಕ ಭೃಂಗ ಆನೆ ಬೆಟ್ಟ ನದಿ ಕದಂಬ ಕೃಷ್ಣಸಾರ — ಈ ಹದಿಮೂರು ಪ್ರಾಣಿ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಪುರೂರವ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಇಂದ್ರಗೋಪಗಳಿರುವ ನವಶಾದ್ವಲವನ್ನು ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಸ್ತನಾಂಶುಕವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೊಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ನಾವೀನ್ಯವಿದೆ. ತನ್ನ ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಂದರದ ನಾಯಕ ಸುರಭಿ ಉತ್ತರವೆಂದು ಭ್ರಾಂತಿಪಡುವುದರಲ್ಲಿ

ನೂತನತೆ ಕಡಮೆ. ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪುರೂರವ ಅನುಸರಿಸುವ, ಕವಿ ಅವನಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ, ಶೋಕವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಬಗೆ. ಆತುರಪಟ್ಟು ಪ್ರಾಣಿಯ ಬಳಿಗೋ ಪದಾರ್ಥದ ಬಳಿಗೋ ಓಡುವುದು ; ಆಸೆಯಿಂದ ಉರ್ವಶಿಯ ಜಾಡನ್ನು ಕೇಳುವುದು ; ನಿರುತ್ತರವಾಗಿ ಅದರ ಇರುವಿಕೆ ; ಜುಗುಪ್ಸೆಪಟ್ಟು ಪುರೂರವ ಅದನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತ ಬೇರೊಂದರ ಕಡೆಗೆ ತೆರಳುವುದು — ಇದೇ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ. ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಟ್ಟಿಯ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದೇಪದೇ ಬರುವ ಬಹುವಾಗಿ ರೂಢಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳೇ. ನವಿಲಾಗಲಿ ಹಂಸವಾಗಲಿ ಗಜವಾಗಲಿ ನದಿಯಾಗಲಿ ಅದರೊಡನೆ ಪುರೂರವ ಎಸಗುವ ಪುಟ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆ ಏಕವಿಧದ್ದೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಭಾವನೆಯನ್ನು ಸ್ತೋತ್ರಗೈಯುವವರು ಇದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಬಲವಾಗಿ ವ್ಯವಸಾಯಮಾಡಿ, ವಸ್ತು ನೆಲವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಉತ್ತು, ನವೀನ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತಿ, ಹಚ್ಚ ಹೊಸ ಪೈರಾವುದನ್ನೂ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ ಕವಿಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ. ಅದೇ ಕೋಗಿಲೆ ಅದೇ ನಾಗ, ಅದೇ ಜೋಳ ಅದೇ ರಾಗಿ !

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯ ಒದಗಿಸುವ ಅನುಕೂಲ್ಯ ಕಡಮೆಯಲ್ಲ. ದುಃಖ ಸಂಭ್ರಮ ಹತಾಶೆ ನಡುಕ ಮೂರ್ಛೆ ನಗು ಕಾತರ ಕ್ರೋಧ ಹರ್ಷ ದರ್ಪ ಕರುಣೆ ಆಲಸ್ಯ ಲವಲವಿಕೆ ಕೂಡಿದ ಅಗಾಧ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ತನ್ನ ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು ನುರಿತ ನಟ ; ನೋಟಕರಲ್ಲಿ ಬೆರಗು ಉತ್ಸಾಹ ಆನಂದಗಳನ್ನು ಕುದುರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ “ ಹುಚ್ಚನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ”[45] ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಪುರೂರವನ ವಿರಹೋನ್ಮಾದ ಹುಚ್ಚೂ ಅಲ್ಲ ಎಚ್ಚರವೂ ಅಲ್ಲ, ಭಾವೋದ್ರೇಕವೂ ಅಲ್ಲ ಮೈಮರೆವೂ ಅಲ್ಲ, ಭ್ರಮೆಯೂ ಅಲ್ಲ ಯಥಾರ್ಥ ಗ್ರಹಣವೂ ಅಲ್ಲ ; ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಹಾರ್ದಿಕ ಮಾನಸಿಕ ತೀವ್ರಾವಸ್ಥೆಯೊಂದು ಈಗ ಒದಗಿದೆ ಅವನಿಗೆ. “ ಅದೊಂದು ಅಲ್ಪಕಾಲಿಕ ಮಹೋತ್ಕರ್ಷವೇ ಹೊರತು ಅವನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಮತಿವಿಕಾರವಲ್ಲ, ಮತಿಯ ಅಪಗತಿಯಲ್ಲ. ”[46] ಮೋಡವನ್ನು ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿರುವ ರಕ್ಕಸನೆಂದೂ ಇಂದ್ರಗೋಪದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಸುರು ಹುಲ್ಲನ್ನು ಕುಪ್ಪಸವೆಂದೂ ನುಡಿಯ ಮಾರ್ನುಡಿಯನ್ನು ಗಿರಿಯಿತ್ತ ಜವಾಬೆಂದೂ ಭ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳುವುದೇನೋ ಸಡಿಲಬುದ್ಧಿ ; ಆದರೆ ಅವನ್ನು ನಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಇದೆ ಅವನಲ್ಲಿ. ಮನಸೋ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಅವನು ಹರಟುತ್ತಿಲ್ಲ ; ತಾರ್ಕಿಕ ಸರಣಿಯಿಂದ ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಕದಲುವುದಿಲ್ಲ ಅವನ ನುಡಿಗಟ್ಟು. ಅತಾರ್ಕಿಕವೂ ಅನೃತವೂ ಆಗಿರುವುದು ಅವನನ್ನು ಆಳುತ್ತಿರುವ ಈ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆ : ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಚೇತನ ಅಚೇತನ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದೆ, ಸಂವೇದನೆಯಿದೆ, ಸಂಭಾಷಣಾ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ! ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಬುದ್ಧಿವಿಕಲ್ಪವೆಂದು ಭಾಸವಾದರೂ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವಿಭಾವನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅದು ಪೂರ್ತಿ

ಅಸತ್ಯವಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಅದರ ಅಗತ್ಯ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ; ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಅದು ಅಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚು. ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಕೊಂಡುಹೋಗಬಾರದು, ಹವಣುಮೀರಿ ಬಳಸಬಾರದು. ಪುರೂರವನ ವಾಣಿಯ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ :

ನೀಲಕಂಠ ಮಮೋತ್ಕಂಠಾ ವನೇಽಸ್ಮಿನ್ ವನಿತಾ ತ್ವಯಾ ।
ದೀರ್ಘಾಪಾಂಗಾ ಸಿತಾಪಾಂಗ ದೃಷ್ಟಾ ದೃಷ್ಟಿಕ್ಷಮಾ ಭವೇತ್ ॥ (IV—೯)
ಅಪಿ ವನಾನ್ತರಮಲ್ಪಕುಚಾನ್ತರಾ ಶ್ರಯತಿ ಪರ್ವತ ಪರ್ವಸು ಸಂನತಾ ।
ಇದಮನಂಗಪರಿಗ್ರಹಮಂಗನಾ ಪೃಥುನಿತಮ್ಬ ನಿತಮ್ಬವತೀ ತವ ॥
(IV—೨೬)

ಶಬ್ದಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಗೆಜ್ಜೆ ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸದ ಘಂಟೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಿಣಿಕಿಣಿ ಠಣಠಣ ಗುಟ್ಟುತ್ತಿರುವಾಗ ಭಾಷೆ ಬುದ್ಧಿಶ್ರಮದಿಂದ ತಯಾರಾಗಿರಬೇಕೇ ವಿನಾ ಬುದ್ಧಿಭ್ರಂಶ ದಿಂದ ಎಂದಿಗೂ ಆಗಿರಲಾರದು. ಹುಚ್ಚನೆಂದು ಬಗೆಯಬಾರದು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ನಾಯಕನನ್ನು. ಅದು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ ; ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಸಹಜವೂ ಯುಕ್ತವೂ ಅಂದಗೂಡಿ ದುದೂ ಆದ ಲೇಖನಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಆಯಾಸಗೊಳಿಸು ತ್ತಾನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರದ ಹಾವಳಿ ವಿಪರೀತ ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನುಭವ ಕಡಮೆಯಾಗಿ ತಾರುಣ್ಯದ ಆವೇಶ ಹೆಚ್ಚಾ ಗಿರುವ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಬರವಣಿಗೆ.

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಇಂಡಿಯದ ಪಾಠವಿದೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಇಂಡಿಯದ ಪಾಠವಿದೆ. ಉತ್ತರದ ಪ್ರತಿಗಳು ಅದನ್ನು "ತ್ರೋಟಕ" ವೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತವೆ : "ಪದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ನರ್ತನ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ವ್ಯಕ್ತ."[47] ದಕ್ಷಿಣದ ಪ್ರತಿಗಳು ಅದನ್ನು "ನಾಟಕ"ವೆನ್ನುತ್ತವೆ : "ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ನಾಟಕವೇ."[48] ಈ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕೊಂಚ ತಬ್ಬಿಬ್ಬು. "ಆ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನ ಪಾತ್ರದಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೂ ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷೋದ್ದೇಶ ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ."[49] ಉತ್ತರದ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ೩೧ ಅಪಭ್ರಂಶ ಪ್ರಾಕೃತದ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ ; ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ 'ಹೆಜ್ಜೆ' ಮತ್ತು 'ರಾಗ'ಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನೂ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೊ. ಕೀತ್, ಡಾ. ಡೇ, ಪ್ರೊ. ಪಂಡಿತ್ ಮೊದಲಾದವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ; ಈಚಿನ ಯಾರೋ ನಟರು ಅವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂದು ಅವರ ವಾದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆದ ಮೂಲದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ'ವನ್ನೂ ತಂದಿಟ್ಟದ್ದನೆಂದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ನುಡಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪುರೂರವನ ಚಲನವಲನೆಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಅಡಿಯಿಡುವಿಕೆಯೂ ಲಯವೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಲದೆ? ಅದು 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂಬುದರ ಛಾಯೆ. ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು ಕವಿಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಅವನ ಮನೋ

ರಥವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಅದೂ ನಾಯಕನಿಂದ ಮಾಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವು ದೇತಕ್ಕೆ ? ದೇವವೇಶ್ಯೆಯೂ ನಾಟ್ಯ ಅಭಿನಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಪರಮ ಪಂಡಿತೆಯೂ ಆದ ಉರ್ವಶಿಯಿಂದ ಆಗುವಂತೆ ಏತಕ್ಕೆ ನಿಯೋಜಿಸಲಿಲ್ಲ ? ‘‘ಲಕ್ಷ್ಮೀಸ್ವಯಂವರ’’ ವನ್ನು ಗರ್ಭನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಗಂಧಮಾದನ ವಿಹಾರವನ್ನು ರಂಗದಮೇಲೆ ತಂದು ಅವಳಿಂದ ನೃತ್ಯಗೈಯಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅತ್ಯಂತ ಖೇದದಿಂದ ಅರೆಹುಚ್ಚಾಗಿರುವ ಅರಸನಿಂದ ನರ್ತನವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ತೀರ ವಿಲಕ್ಷಣ.

ನಾಟ್ಯವಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ ಈ ಅಂಕ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಚಿತ್ರ ವರ್ಚಸ್ಸಿನಿಂದ ಇತರ ಅಂಕಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವಷ್ಟು ಆವೇಗ ಆರ್ಭಟ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ; ಇಂಥ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ತೀವ್ರತೆ ಯನ್ನು ಅಜಪ್ರಲಾಪದಲ್ಲಾಗಲಿ ಯಕ್ಷಭಾಷಿತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅನುಭವಿಸಲಾರೆವು ನಾವು. ಪ್ರಣಯಪ್ರಪಂಚ ಜಗತ್ಪ್ರಳಯಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಯಾವುದೋ ಅಪಘಾತಕ್ಕೆ ಗುರಿ ಯಾಗಿದೆಯೇನೊ ಎಂಬ ಗಾಬರಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಆಗಿರುವುದು ಮಡುಕಿ ಯೊಬ್ಬಳು ಸುಳ್ಳು ಊಹೆಯ ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಕುಪಿತಳಾಗಿ ಗಂಡನನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಅದರಿಂದ ಆಕಾಶವೇನೂ ಕಳಚಿ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ; ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿ ಕಾರುತ್ತಿಲ್ಲ; ಲೋಕ ತಲೆಕೆಳಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏತಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಕೋಲಾಹಲ ಪುರೂರವನಿಗೆ ? ಅ) ಹೀಗೆ ಅತಿಯೆಂಬ ದೂರನ್ನು ಹೊರಲೇಬೇಕು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ.

ಇತರ ಕುಂದುಗಳೂ ಇವೆ ಅದಕ್ಕೆ. ಆ) ಇದೆಲ್ಲ ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಬರಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದು ಬೋಧೆಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ‘‘ಅದೆಲ್ಲವೂ ಚಮತ್ಕಾರ ಪೂರ್ಣವೆಂದು ತೋರುವುದು ಖಂಡಿತ; ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಅಯಥಾರ್ಥವೂ ರಂಗಬಿನ್ನಾಣದ್ದೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ತಾಕುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ತನ್ನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಜ ಎಸಗುವ ಪ್ರಚಂಡ ಗಲಾಟೆ, ಕೊನೆಗೆ ಓದುಗನ ಉತ್ಸಾಹ ತಣ್ಣ ಗಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ತನ್ನ ಆಶಯವನ್ನು ತಾನೇ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಳವೇ ಇಲ್ಲದ ಜಲ ತುಂಬ ಸದ್ದುಗೈಯುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಯೊಡನೆ ಹಾರ್ದಿಕವಾಗಿ ಸೌಹಾರ್ದ ತೋರ ಲಾರದೇ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಓದುಗ.’’[೫೦] ‘‘ಕವಿಯ ‘ಪ್ರವೇಶ’ಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸೊಬಗುಳ್ಳವಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಅನೇಕರ ಭಾವನೆ; ಆದರೆ ನಾಯಕ ಪುರೂರ ವಸ್ಸಿನ ನಿಗ್ರಹಶೂನ್ಯವೂ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಂಡಸಿಗೆ ಯುಕ್ತವಲ್ಲದ್ದೂ ಆದ ರೋದನ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಕೃತಕವೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವೂ ರಂಗಬಿನ್ನಾಣದ್ದೂ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ.’’[೫೧] ಇ) ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಧಕ್ಕೆ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಒಟ್ಟಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಸರಿಯಲ್ಲ, ಹೊರಹೊರಕ್ಕೆ ಅದು ಸರಿ ಯೆಂದು ತೋರಿಬಂದರೂ: ‘‘ಮೊದಲಣ ನೋಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ತೋರುವ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಕ್ಕೆ ದಿಟವಾಗಿಯೂ ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಮುನ್ನಡೆಗೂ

ಅದರ ನಾಯಕನ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೂ ಸಾರಭೂತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿದೆ.''[೬೨] ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಮುನ್ನಡೆ ನಾಯಕನ ಗುಣಪ್ರಕಾಶನ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ಊನ, ಅಸಮರ್ಪಕ. ಪ್ರಿಯಾನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಭಾರಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಪುರೂರವನಿಂದ ಆಗತಕ್ಕದ್ದು ನ್ಯಾಯ; ಅದನ್ನೇನೊ ಅವನು ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹುಡುಕಿ ಹುಡುಕಿ ನಿಷ್ಫಲನಾದ ಅವನಿಗೆ ಅವಳು ದೊರೆಯುತ್ತಾಳೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಮಣಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ; ಅವನ ಪುರುಷಕಾರಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇದೆಂಥ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ? ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಶೀಲಸ್ವಭಾವವೆಲ್ಲವೂ ನಮಗೆ ಕರತಲಾಮಲಕವಾಗಬೇಕು ಒಂದು ಎರಡನೇ ಅಂಕಗಳು ಮುಗಿಯುವುದರೊಳಗೆ; ಆಮೇಲೆ ಹೊಸದಾದ ಯಾವುದೋ ಲಕ್ಷಣ ಅವನಲ್ಲಿರುವುದು ನಮಗೆ ಪರಿಚಯವಾದರೆ ಅದರಿಂದ ಕ್ಷೋಭೆ. ಇದು ರೂಪಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಲ್ಲಂಘ್ಯ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಮುಂದಣ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಕಟಿತ ಗುಣಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಮ್ಮತವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗಬಹುದು; ಅದು ಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಆಗಲೇ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರದ ಯಾವ ಗುಣಾಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಪುರೂರವ? ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ಅಳತೆ ಮೀರಿದ ವ್ಯಾಮೋಹ; ಅವಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ಮರ ಕಲ್ಲುಗಳು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವಂತೆ ಅವನು ಗೋಳಾಡುವನೆಂಬುದು ಹೊಸ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಈ) ಪುರೂರವನ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದರೀತಿ ಹೋಗಿ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದ ರೀತಿ ಬಂದಿದೆ. ವರ್ಣನೆ ಚತುರೋಕ್ತಿ ಕವಿಸಮಯ ಹೇರಳವಾಗಿ ಲೇಖಕನನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಪೀಠದಿಂದ ಇಳಿಸಿ ಪಂಡಿತಕವಿ ಪೀಠದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿದೆ.

ಲತಾ ವೇಷಾಂತರ ಹೋಗಿ ಅಪ್ಸರೆಯಾಗಿ ನಿಂತೊಡನೆ ಉರ್ವಶಿ ಆಗ ಕೋಪವಶಳಾಗಿ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ ಕಠಿಣ ಸಂಕಟವನ್ನು ತಂದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅನುತಾಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಅವನಿಂದ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ಯಾಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಿಶೇಷ ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ಸಂತೈಸುತ್ತಾಳೆ ನೊಂದ ನಲ್ಲನನ್ನು. ''ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ. ಹಾರಿಟ್ಸ್ ವಿವರಿಸುವುದು (ಪುಟ ೯೭–೧೦೧) ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ: ''ಪುರೂರವನ ತೋಳತೆಕ್ಕೆಗೆ ಅಳುತ್ತ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ ಉರ್ವಶಿ. ಸತ್ಯವೂ ಸುಕುಮಾರವೂ ಆದ ಪ್ರೇಮದ ಗಾರುಡಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ಮಯಕರವಾದ ಗಾರುಡಿ ಇದೆಯೇ?''[೬೩] ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಮಾತು ಇದು; ಆದರೆ 'ಸತ್ಯ' 'ಸುಕುಮಾರ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಹಗುರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ಉರ್ವಶಿಯ ಹಿಂದಣ ಚಾಂಚಲ್ಯ ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನಿಂದ ಪೂರ್ತಿ ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಇನ್ನೂ. ಆದರೂ ಅವರಿಬ್ಬರು ಪುನಃ ಮಿಳಿತವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಉಬ್ಬದೇ ಇರುವ ಎದೆ ಯಾವುದಿದೆ? ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಡಾ. ರೂಬನ್ನಿಗೆ ಒಂದು ಸಂದೇಹ ತಲೆದೋರಿದೆ: ಪುರೂರವನೇಕೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವನ್ನೂ

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಅವಳಿಗೆ ದ್ರೋಹಗೈಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭರವಸೆಯನ್ನೂ ತಿಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಉರ್ವಶಿಗೆ? "ಅಥವಾ ಅಂಥ ಕರುಣಾಜನಕವೂ ಗೀತ–ನಾಟಕೀಯವೂ ಆದ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ತರುವಾಯ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವ ಇಚ್ಛೆಯಿತ್ತೊ ಕವಿಗೆ? . . . . ಹೇಗಾದರೂ ಈ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಹ್ರಸ್ವತೆಗೆ ಏನಾದರೂ ಸಮಾಧಾನ ಬೇಕು."[೬೪] ಈ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಪುರೂರವ ಉದಯವತಿಯನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಉರ್ವಶಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿಭಂಗ ತಂದನೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆದು ನಿರಾಧಾರವಾದದ್ದು. ಉದಯವತಿ ಕೇವಲ ಬಾಲಿಕೆ; ಮರಳು ಗೋಪುರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಚಕ್ಕಂದವಾಡುವವಳು ತೀರ ಚಿಕ್ಕವಳಲ್ಲವೆ? ಅವಳನ್ನು ಪುರೂರವನೇಕೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡುವವರೆ. ಉರ್ವಶಿಯ ಅಸೂಯೆ ನಿಷ್ಕಾರಣದ ಚಿತ್ತ ವಿಕಾರ; ರೇಗಿ ರೋಷಗೊಂಡು ಅವಳು ಹೊರಟುಹೋಗುವುದು ದುರುಳ ವೃತ್ತಿ. ಅವಳದ್ದೇ ತಪ್ಪು; ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಸತ್ತು ತಿರುಗಿ ಹುಟ್ಟಿದಮೇಲೆ.

ದಿಟವಾಗಿ ನಿಮಿತ್ತವಿರುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದೊಂದು ಶಂಕೆಗೆ. ಉರ್ವಶಿ ಹಾಗೆ ಕ್ರುದ್ಧಳಾಗುತ್ತಾಳೆಂದು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದೆ, ನಂಬಬಹುದೆ? ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪರೀಕ್ಷೆಮಾಡಿ ನೋಡಿದ್ದಾಳೆ; ತನಗೋಸ್ಕರ ಅವನು ಧರ್ಮಪತ್ನಿಗೆ 'ನಾಶ' ತಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದಾಳೆ; ಅವನೊಡನೆ ಕೂಡಿ ಬಾಳಿದ್ದಾಳೆ ಎಷ್ಟೋ ದಿವಸ. ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾವ ದೋಷವಿದ್ದರೂ ಹೃದಯ ಚಾಂಚಲ್ಯ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಔಶೀನರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿರುವುದೊಂದರ ವಿನಾ. ಅಂಥ ಗಾಢ ವಾಂಛಿಲ್ಯದಾತ ತನಗೆಂದಿಗೂ ಎರಡು ಬಗೆಯಲಾರ ಎಂಬುದರ ಅರಿವಾಗಿರಬೇಕು ಉರ್ವಶಿಗೆ, ಅವಳು ಶುದ್ಧ ಪೆದ್ದಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಅವಳಲ್ಲಿ ಭಾವಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ ಕೊಂಚವಾದರೂ ಇದ್ದರೆ. ಅವನ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಪಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಚಿತ್ತ ವೊಳೆದು ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಡೆಯುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಅವಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ಆತಂಕ. ಅದಾವುದೂ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತವಾಗಿಲ್ಲ, ಘಟನಾವಳಿಗೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಿಯ ಪ್ರೇಯಸಿಯರನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಮನವೊಪ್ಪಿಸುವ ವ್ಯಾಜವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯದೇ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ.

೫) ವಿಹಗತಸ್ಕರ ಆಯುಃಕುಮಾರ ತ್ರಿಲೋಕಸಂಚಾರಿಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಮೂರು ಆಗಮನಗಳೇ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಸಾರಾಂಶ. ಮೂರೂ ಸುದ್ದಿ ಸುಳಿವೇನನ್ನೂ ಕೊಡದೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಜರುಗುವ ಅಚ್ಚರಿ ಘಟನೆಗಳು. ಬೆರಗಿನ ಮೇಲೆ ಬೆರಗು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ, ಹೇಗೊ ಮುಂದುವರಿದು ಬೇಗ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವುದೇ ಕವಿಯ ಅವಸರ. ಹಿಂದಿನ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಕಥಾವಿಲಾಸ ಸೂಕ್ತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಅಸಂಗತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ಅಂಕ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಬೇರೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ಇತರ ಅಂಕ

ಗಳಿಂದ. "ಐದನೇ ಅಂಕವೂ ಕೂಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಕಥೆಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಕೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ; ಹಾಗೂ ಸಹಜವಾದ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದು."[55] ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಮಗ ಬಂದು ತಾಯಿತಂದೆಗಳನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಬಹಳ ತೃಪ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. "ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಡಗಿದ್ದ ಸುತನನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವಿಕೆಯೂ ತನ್ಮೂಲಕ ವಿವಾಹಿತ ಪ್ರೇಮದ ಕಿರೀಟವೇ ಸಂತಾನೋತ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಸ್ಸು ತಟ್ಟುವ ಸಾರಾಲಂಕಾರದಿಂದ ತೋರಿಸಿ ಕೊಡುವುದೂ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಮುದ್ದಾದ ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೈಪುಣ್ಯ ದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ."[56] 'ನೈಪುಣ್ಯದಿಂದ' ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಅರ್ಹನಲ್ಲ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಕಾಳಿದಾಸ. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ, ಅ) ಐದನೇ ಅಂಕ ಬೆಸುಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೇರೆ ನಿಂತಿದೆ; ಆ) ಗೃಧ್ರ ಬಂದು ಪುರೂರವನ ಮೇಲೂ ಆಯು ಬಂದು ಅವನ ತಾಯಿಯ ಮೇಲೂ ಬೀಳಿಸುವ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕಾಂತಿಗೆಟ್ಟು ಕಪ್ಪಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಖಗಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೊದಲು ಪಿಕ್ಕಿ ನೋಡೋಣ. ಅಗಲಿಹೋಗಿದ್ದ ಉರ್ವಶಿ ಯನ್ನು ತಿರುಗಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಯಂತ್ರವೂ ಅಹುದು, ಅವಳ ಶಿರೋ ಭೂಷಣವೂ ಅಹುದು; ಆದರೂ ಅದರ ನಷ್ಟದಿಂದ "ಅಸಮಾಪ್ತನೇಪಥ್ಯ"ನಾಗಿ ಎದ್ದು ಬಂದು ಕುದ್ದುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಗಲಿಬಿಲಿ ಮಾಡಬಹುದೆ ಪುರೂರವ, ತನ್ನ ಉರ್ವಶಿಯೇ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವಾಗ? ಆ ಮಣಿಯಿಂದ ಇನ್ನಾವ ಉಪಯೋಗವಿದೆ ಅವನಿ ಗಾಗಲಿ ಅವಳಿಗಾಗಲಿ? ಹೇಗೆ ಬಂತೊ ಹಾಗೆಯೆ ಹೋದರೆ ಅಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತೋಣ, ಹೋಗಲಿ. ಅಸುರ ಪ್ರಧ್ವಂಸಿಗೆ, ನಿತ್ಯವೂ ಆದಿತ್ಯ ನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಹಿಂದಿರುಗುವ ದಿವ್ಯಸಾಹಸಿಗೆ,

ಸೂರ್ಯಾಚಂದ್ರಮಸೌ ಯಸ್ಯ ಮಾತಾಮಹ ಪಿತಾಮಹೌ ।
ಸ್ವಯಂ ವೃತಃ ಪತಿರ್ದ್ವಾಭ್ಯಾಮುರ್ವಶ್ಯಾ ಚ ಭುವಾ ಚ ಯಃ ॥

(IV—೧೯)

ಎಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯ ಮಧ್ಯಮಲೋಕಪಾಲನಿಗೆ, ಹದ್ದೊಂದನ್ನು ಹೊಡೆದು ಕೆಡಹುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗುವುದು ಬಹಳ ಅಸಂಭವ! ಅದನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ವಿಡಂಬನಗೈದಿದ್ದಾನೆ ಓರ್ವ ವಿದ್ವಾಂಸ: "ಕಳ್ಳನನ್ನು ಕೊಂದು ತಾಯಿತಿಯನ್ನು ದೊರೆಯ ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವಾತ ತಂದೆ—ದಾನವ ಭಂಜಕನಾದಶೂರ— ಯಲ್ಲ, ಅಪರಿಚಿತನಾದ ಮಗ. ಈ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತ ಪುರೂರವನನ್ನು ತೀರ ನಿರ್ವೀರ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಾಗು ವುದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ. ಆಗ ನಾರೀ ಚೋರನಾದ ರಕ್ಕಸನೊಡನೆ ಕದನಕ್ಕಿಳಿಯುವ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ಅವನು ತಕ್ಷಣ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪುರುಷತ್ವವಿಲ್ಲದವ ನಂತೆ ದೊರೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ

ಬಿಡಲಿಲ್ಲ ಕವಿ. ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಅಭಿಲಾಷೆ ಇದ್ದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಏರ್ಪಾಡನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ.''[57] ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಂದೊದಗಿದಾಗ ಯೋಚಿಸಿ ಯೋಚಿಸಿ ದಿಙ್ಮೂಢನಾದವನಂತೆ, ''ಕಿಂ ನು ಖಲು ಕರ್ತವ್ಯಮ್!'' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ದರೋಡೆಯ ಪಕ್ಷಿಯನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಬೀಳಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿದೂಷಕ ಹೇಳಬೇಕೆ ವೀರ ಕ್ಷತ್ರಿಯನಿಗೆ? ಯವನಿ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಾಗ, ಮತ್ತೆ ''ಕಿಮಿದಾನೀಂ ಧನುಷಾ। ಬಾಣಪಥಮತೀತಃ ಕವ್ಯಭೋಜನಃ।'' ಎಂದು ನಿಟ್ಟುಸಿರುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥವನು ಇಂದ್ರಾರಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಗೆದ್ದ? ಮುಂದೆ ಸುರಾಸುರ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಇವನಿಂದ ಏನು ಸಹಾಯ ದೊರೆತೀತು ಬೃಂದಾರಕರಿಗೆ? ಶಿಖಾರತ್ನವನ್ನೂ ಅದ್ಭುತ ಶರವನ್ನೂ ತರುವ ಕಂಚುಕಿ ಆಡುವ ಆಸ್ಥಾನ ವಿನಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಗುಪ್ತಕಟಕಿ ಕುಳಿತಿದೆ ನೋಡಿ, ಕಂಚುಕಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ:

ಅನೇನ ನಿರ್ಭಿನ್ನತನುಃ ಸ ವಧ್ಯೋ
ಬಲೇನ ತೇ ಮಾರ್ಗಣತಾಂ ಗತೇನ।
ಪ್ರಾಪ್ಯಾಪರೋಧೋಚಿತಮನ್ತರಿಕ್ಷಾತ್
ಸಮೌಲಿರತ್ನಂ ಪತಿತಃ ಪತತ್ರೀ॥ (V—೬)

(ಬಾಣರೂಪನ್ನಾಂತ ನಿನ್ನ ಬಲದಿಂದ ತನ್ನ ದೇಹ ಛಿದ್ರವಾಗಿರಲು, ತಾಗೈದ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನುಂಡು, ಮೌಳಿರತ್ನದೊಡನೆ ಆಕಾಶದಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬಿತ್ತು ಆ ಪಕ್ಷಿ.) ಪುರೂರವ ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾರಣ: ಅ) ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಇನ್ನೂ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ; ಬಹುಶಃ ಈ ನಾಟಕ ಅವನ ರೂಪಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು. ಹಾಗೂ ''ಮೇಘದೂತ'' ಮೊದಲಾದ ಮೊದಲಣ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು. ಆ) ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಗೆ ಸಾಲಂಕೃತ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದ ಮೂಲಕ ವರ್ಣನೆಗೈಯುವ ಗೀಳು ಅತ್ಯಧಿಕ. ತಾನು ಕೂಡಲೇ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮರೆತು ಪುರೂರವ ಹದ್ದಿನ ಮಂಡಲಾಕೃತಿಯ ಹಾರಾಟವನ್ನೂ ಮಣಿಪ್ರಭೆಯ ತೋರ್ಕೆಗಳನ್ನೂ ಬಣ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ನಾಟಕೀಯ ವಿರಚನೆಗೂ ಪಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಣಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಅಡ್ಡಿ.

ಆಯುಃಕುಮಾರನ ಯೌವರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ ನಡೆಯುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವುದು ಎರಡನೇ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಅಂಥ ಒಂದು ಮಹೋತ್ಸವದ ನೆನಪಿಗಾಗಂತೆ. ''ಆಯುಸ್ಸಿನ ಪ್ರವೇಶ ಕಡೆಯಂಕದ ಅಂದವನ್ನು ಕೆಡಿಸಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಡಾ. ಕೀತ್ .... ಕಾಳಿದಾಸ ಅದನ್ನು ಉದ್ದಿಶ್ಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವುದು ತನ್ನ ಪೋಷಕ ಕುಮಾರಗುಪ್ತನಿಗೆ ಮರ್ಯಾದೆ ತೋರುವುದಕ್ಕಾಗಿ.''[58] ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ ಆಯುವಿನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಗಮನ ಆದ್ದಾಗ ಉರ್ವಶಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ

ಚಿತ್ತ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ನಡೆಯಿಸುವ ಚರ್ಯೆಯೂ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯ. ಅವು ತುಂಬ ಪ್ರಶಂಸಿತವಾಗಿವೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊವಿನಿಂದ. "ಮಗನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಾಳೆ ಅವಳು ಮಾತಿಲ್ಲದೆ, ಆದರೆ 'ಅವಕುಂಠನ ಮುಚ್ಚಿರುವ ಎದೆ ಪವಿತ್ರ ಕ್ಷೀರದಿಂದ ನೆನೆದು ಅವನ ಕಡೆಗೆ ಉಬ್ಬುತ್ತಿರಲು'." ಅದರಲ್ಲಿ ಅವಳ "ಮಾತೃತ್ವದ ಆಳ" ೮೮ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಬರಿ ಕಲ್ಪನೆ, ಊಹೆ. ನಿಜವಾದ ತಾಯಿಯ ವರ್ತನೆ ಏನೂ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ. "ಅಹೋ ಸತ್ಯವತೀ ಸೂಚಿತೋ ಮಮ ಪುತ್ರಕ ಆಯುಃ । ಮಹಾನ್ ಖಲು ಸಂವೃತ್ತಃ ।" (ಸತ್ಯವತಿ ಇಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಇವನೆನ್ನ ಮಗ ಆಯು. ಓಹೊ, ಗುರ್ತಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾನೆ!) ಈ ಉದ್ಗಾರದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದವನೆಂಬ ಭಾವ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದವನು ಎಂಬುದಲ್ಲ. ಡಾ. ರೂಬನ್ನನ ತೀರ್ಪು ನ್ಯಾಯವಾದದ್ದು: "ಈ ಕುಟುಂಬದ ಪ್ರಥಮ ಕೂಟ ನಿರುತ್ಸಾಹದ್ದಾಗಿದೆ." ೬೦ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ತಾಪಸಿ "ಏಷ ದೀರ್ಘಾಯರಾಯುರ್ಜಾತ ಮಾತ್ರ ಏವ ಉರ್ವಶೀ ಕಿಮಪಿ ನಿಮಿತ್ತಮವೇಕ್ಷ್ಯ ಮಮ ಹಸ್ತೇ ನ್ಯಾಸೀಕೃತಃ" ಎಂದು ವರದಿ ಹೇಳುವಾಗ, ಯಾವ ಜನನಿಯಾದರೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಳೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ. ಉರ್ವಶಿಯ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಅವಳ ನಡತೆ ಕ್ಷಮ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಮಹಾರಾಜ ಗೃಹೀತ ಹೃದಯೆ"ಯಾದ್ದರಿಂದ, ತನ್ನ ಸೌಖ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಗನನ್ನು ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಳೆಂಬುದು ಅವಳ ನುಡಿಯಿಂದ ಸುವ್ಯಕ್ತ: "ತತೋ ಮಯಾ ಮಹಾರಾಜ ವಿಯೋಗ ಭೀರುತಯಾ ಜಾತಮಾತ್ರ ಏವ ವಿದ್ಯಾಗಮ ನಿಮಿತ್ತಂ ಭಗವತಶ್ಚ್ಯವನಸ್ಯಾಶ್ರಮುಪದ ಆರ್ಯಯಾ ಸತ್ಯವತ್ಯಾ ಹಸ್ತೇಽಪ್ರಕಾಶಂ ನಿಕ್ಷಿಪ್ತಃ ।" ಆಗತಾನೇ ಜನಿಸಿದ ಶಿಶುವಿಗೆ "ವಿದ್ಯಾಗಮ"ವೆಂದರೇನು? ಅದನ್ನು ಪರಹಸ್ತಕ್ಕೆ ಈಯುವವಳು ಎಂಥ ತಾಯಿ? ಉರ್ವಶಿಯ ಪರವಾಗಿ ವಕೀಲನಂತೆ ವಾದಿಸಿ (ಪುಟ ೭೬–೭೭), ಕೊನೆಗೆ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ: "ಉರ್ವಶಿ ಎಸಗಿದುದಕ್ಕೆ ಸಮಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತವೆ, ಅವಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಷ್ಟಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಬೇಕಾಗಿಬಂದು, ಎರಡು ಕೆಡಕುಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಮೆಯಾದದ್ದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳು." ೬೧ ಭೋಗಶೀಲೆಯಾದ ಈ ದೇವ ವಾರಾಂಗನೆ ಉತ್ತಮ ಮಾತೆಯೂ ಅಹುದು ಎಂದು ಸಾಧಿಸಬಯಸುವ ಛಲವೇತಕ್ಕೆ? ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ. ಪುರೂರವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಉರ್ವಶಿ ಮಗನನ್ನು ಹೆತ್ತು, ಸತ್ಯವತಿಗಿತ್ತು, ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ಅವನನ್ನು ಗೋಪ್ಯವಾಗಿಟ್ಟ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಶಂಕೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ. ಪುರೂರವನೇ ಅದೆಂತಾಯ್ತು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ; ಸದಾ ಒಬ್ಬರೊಡನೊಬ್ಬರು ಇರುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲವೆ? ಉರ್ವಶಿ ಗರ್ಭವತಿಯಾದದ್ದಾಗಲಿ ಕುಮಾರನನ್ನು ಪ್ರಸವಿಸಿದ್ದಾಗಲಿ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. "ಶ್ರೀ ಸಿ. ವಿ. ವೈದ್ಯ ಊಹಿಸುವಂತೆ ನೈಮಿಷ ಸತ್ರ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷ

ದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆದಿರಲಾರದು.''[೬೩] ಅದರ ಅವಧಿಗೆ ೧೪ ದಿವಸ ಕೆಳಗಣ ಮಿತಿ, ೧೦೦ ದಿವಸ ಮೇಲಣ ಮಿತಿ. ನೂರು ದಿವಸವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೂ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವಾಗ ಅವಳ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯದೇ ಹೋದ ಅವನು ಎಂದರೆ ನಂಬುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ರಹಸ್ಯ ಅಗತ್ಯ; ಅದನ್ನು ಅನುರೂಪವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗಿಯಾಗಲಿ ರಚಿಸಲಾರದೇ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ.

"ಹೀಗೆ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಮುಗಿಯುವುದು." "ಅಂತೂ ಯಾವುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯಾಗಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡು ಇಂಡಿಯದ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಭೀತಿಗೊಳಿಸಿತೋ ಅದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಮಂಗಳ ಮುಕ್ತಾಯ ಲಭಿಸಿದೆ.''[೬೪] ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬುಡಮೇಲಾಗದೆ ಉಳಿಯಿತು, ನಿಜ; ಆದರೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆದುಬಂದ ಕಥಾವಸ್ತು ಏನಾಯ್ತು ಈಗ? ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುಂದಾಗಲಿಲ್ಲವೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ? "ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡರೆ, ಕೊನೆಯ ಅಂಕ ಜಯಪ್ರದವಾಗಿದೆ. ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಬರುವ ಕೌತುಕದ ಸರಣಿ ದೊರೆತಿದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ.''[೬೫] ಕೇವಲ ಕೌತುಕದಿಂದಲೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಿತರಾದ ಮಂದಿ; ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆದದ್ದು ಅಂಥ ತಿದ್ದಿದ ಅಭಿರುಚಿಯವರಿಗೋ ಕಲಾವಿವೇಚನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳೆಯದೇ ಇರುವ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೋ? "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ದ ಅಂತ್ಯವನ್ನೂ ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನೂ ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಅಗತ್ಯ; ಅದಕ್ಕೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸೂಕ್ತ.

ಭರತ ವಾಕ್ಯ: ಅದೊಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಉಕ್ತಿ. "ತಥಾಪಿ ಇದಮಸ್ತು'' ಎಂಬ ಪೀಠಿಕೆಯೊಡನೆ ಸರಸ್ವತೀಲಕ್ಷ್ಮಿಯರ ಸೌಹಾರ್ದವನ್ನು ಪುರೂರವ ಕೋರು ವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನೇ ಕವಿ; ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತ: ಹೀಗಿರುವಾಗ ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ಅಂಜಿಕೆಗೆ ಎಡೆಯೆಲ್ಲಿ? ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಾನುಭವ ವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. "ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಸರಸ್ವತಿಯರ ವಿರೋಧದ ಸೂಚನೆಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಶ್ರೀ ತೋರಿಸಿದ ಉದಾಸೀನವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾಳಿದಾಸ ಆಕ್ಷೇಪ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.''[೬೬] ಕವಿಯ ಆತ್ಮಕಥೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವವರೆಗೂ ಇಂಥ ಮಾತೆಲ್ಲ ಸುಮ್ಮನೆ ಊಹೆಯಿಂದ ಆಗಬೇಕು. ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಊಹೆ ನಾಲ್ಕಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂತೂ ಭರತವಾಕ್ಯವೊಂದು ಸಂಶಯ ಕೂಡಿದ ವಾಕ್ಯ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶಾರದೆಯರ "ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧ'' ವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಕವಿ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ವಚನಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಈ ನಾಟಕ ಅವನ ರೂಪಕ ವ್ಯವಸಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಶೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೫. ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಮುಕ್ತಾಯ ವಿರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆಯೆ, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆಯೆ? ಸೂಕ್ತವೂ ಸಮರ್ಪಕವೂ ಆದ ಸಮಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂದು ಕೆಲವರ ನಿಶ್ಚಯ. "ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಥನವಾಗಿರುವಂತೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಕಥೆ ಅವರ ದುಗುಡಕರ ವಿಯೋಗದಿಂದ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಅಂಥ ದುರಂತ ಹಿಂದೂ ರೂಪಕದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗಾಗಲಿ ಹಿಂದೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗಗಳ ಅಭಿರುಚಿಗಾಗಲಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಿತು."[೭] ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಮಂಗಳಾಂತ್ಯದಿಂದ ಘನ ಪ್ರಯೋಜನ ಉಂಟಾಗಿದೆಯೆಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲವರು. "ಇಂದ್ರನ ಕಡೆಯ ಶಾಸನದಿಂದ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪುರೂರವ ಶಕ್ತನಾದ; ಹಾಗೂ ಅವನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ನೂತನವಾದೊಂದು ಪರಮಸೌಖ್ಯದ ಸಮೃದ್ಧಿಯೂ ವೈಶಾಲ್ಯವೂ ಬಂತು."[೮] ಮಹೇಂದ್ರ ನಾರದರ ಆಶೀರ್ವಾದದ ಫಲವಾಗಿ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ರಾಗಾವೇಶ ಶುಚಿಗೊಂಡು ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯಂತೆ! ಈಗ ಅದು ನಿಸ್ಸ್ವಾರ್ಥವೂ ಶಾಂತವೂ ಆಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ನರವ್ಯಕ್ತಿ ಪುರೂರವ ದೇವತಾಸದೃಶನಾಗಿಯೂ ದೈವಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಉರ್ವಶಿ ಹಿತವಾದ ಮಾನವತ್ವದವಳೂ ಆಗಿದ್ದಾರಂತೆ![೯] ಇದೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ದೂರ ನಿಂತ ಓದುಗನ ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆ. ನಿಜವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಉರ್ವಶಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೊರಟುಹೋದರೆ ಬದುಕೇ ಬೇಡವಾಗಿ ಕಾಡಿಗೆ ತೆರಳುವವನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಪುರೂರವ; ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ತನ್ನೊಂದು ಮಂದಭಾಗ್ಯವೆಂದು ರೋದಿಸುತ್ತಾಳೆ ಉರ್ವಶಿ. ಪರಸ್ಪರಾಪೇಕ್ಷೆ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿದೆ, ದಟ್ಟವಾಗಿದೆ, ಆವೇಶಪೂರಿತವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಗೋ ಇಂದೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಅಂತರ್ಯರಥದ ಸಾರಥಿ ಅಮಿಶ್ರಸ್ವಾರ್ಥ. ಶುಚಿ ಉನ್ನತಿ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳಿಗೂ ಅವರ ಅಮಿತ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೂ ಏನೇನೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಉರ್ವಶಿ 'ಜ್ಯೇಷ್ಠಮಾತೆ'ಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ, ಅಹುದು; ಆದರೆ ಔಶೀನರಿ ಎಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ ಈಗ? ಯುವರಾಜನ ತಾಯಿಯಾಗಿರುವ ಉರ್ವಶಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಆ ತಪಸ್ವಿನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಗದ್ದುಗೆ ಒಪ್ಪಾದೀತು?

ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯೇನೊ ಆಗಿರುವಂತಿದೆ. ಬಳ್ಳಿಯಾಗಿ ಕೆಲಕಾಲ ಬಾಳುವ ದುರವಸ್ಥೆ ಅವಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಘಟನೆ. ಅದಾದ ತರುವಾಯ ಚೆಲ್ಲಾಟ ಆತುರ ಉದ್ವೇಗ ರೋಷಗಳ ಹಾವಳಿ ಕಡಮೆಯಾಗಲಾರಂಭಿಸಿದೆ ಅವಳಲ್ಲಿ; ಗಾಂಭೀರ್ಯ ವಿನಯಗಳ ಪ್ರಸಾರ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೂ ಅವಳ ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಘುಹೋರ್ಮಿಗಳು ಏಳುತ್ತಲೇ ಇವೆ; ತಮ್ಮ ತಲೆಯ ಮೇಲಣ ಬಿಳಿ ನೊರೆಯ ಗಡಿಬಿಡಿಯನ್ನು ಅಷ್ಟೊ ಇಷ್ಟೊ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಮೋಹ ಭೋಗಲಾಲಸೆ ತನಗಾಗಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಎಲ್ಲವೂ ಮೊದಲಿನಂತೆಯೇ ಇವೆ. ಗಂಡುಬೀರಿತನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗರತಿತನಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವ ಕವಲಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ ಇನ್ನೂ. ಇಂಥ ಪಾತ್ರಶಿಲ್ಪ ಸರಿಯಾದದ್ದೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಸರಹದ್ದಿನಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುವ ಮಿಂಚುವ ಅಮರಪ್ರೌಢೆ ಉರ್ವಶಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಅರಸನ ಗೃಹಿಣಿ ಉರ್ವಶಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಪ್ರೊ. ರೈಡರನ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ಕಥೆಯನ್ನು ಕವಿ ಸಂಸಾರದ ಒಳಸಂಚಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಥೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಬಾನಿನ ದೇವಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಭುವಿಯ ಅಂತಃಪುರದ ಒಬ್ಬಾಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ."[70] ಅಂಥ ಒಳಸಂಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ; ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ಉರ್ವಶಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಅಂತಃಪುರದ ಆವರಣ ಕಲಕಿಹೋಗಿ, ಪುನಃ ಅವಳನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಒಂದುಬಗೆಯ ಕೌತುಕ. ಧಾರಿಣಿ ಔಶೀನರಿ ಮೊದಲಾದವರ ಗುಂಪೇ ಒಂದು, ಇರಾವತಿ ಉರ್ವಶಿಯ ಗುಂಪು ಇನ್ನೊಂದು.

ದೇವೇಂದ್ರ ನಾರದರ ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶನದಿಂದ ಅತ್ಯುಚ್ಚವೂ ಪವಿತ್ರವೂ ಆದ ದೈವಿಕ ದ್ರವ್ಯಗಳ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ. ಆದರೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ದೇವೇಂದ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಚಟುವಟಿಕೆ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವನೂ ಒಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಭೂಪಾಲ, ಅಷ್ಟೆ. ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಪುರೂರವನಿಗೆ ಅವನು ಕೊಡುವುದೇತಕ್ಕೆ? ಅವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅದನ್ನು ಹರಸಬೇಕೆಂಬ ಔದಾರ್ಯದಿಂದಲೆ? ಅಲ್ಲ; ಮುಂದೆ ಒದಗಲಿರುವ ಸಂಗರದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಹಾಯ ಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನನ್ನು 'ಒಳ್ಳೆಯವನನ್ನಾಗಿ' ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾರ್ಥ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆಯಿಂದ! ಭರತಮುನಿಯ ಕೋಪದಿಂದ ಉರ್ವಶಿಗೆ ಶಾಪ; ಇಂದ್ರನ ಕರುಣೆಯಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಉಚ್ಛಾಪ; ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಆಮೇಲೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಇಂದ್ರ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಕಾರಣ ಕುಂಟು. ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಆರ್ಜಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಶ್ರಮಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರು? ತಾನಾಡಿದುದನ್ನು ತಾನೇ ಏತಕ್ಕೆ ವಾಪಸು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಪುರಂದರ? ಹನ್ನೆರಡು ಸಂವತ್ಸರ—ಹನ್ನೆರಡೆಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದ

ಗೂಢಾರ್ಥ ತುಂಬಿದೆ— ಪುರೂರವನೊಡನೆ ಬಾಳಿದನಮೇಲೆ ಉರ್ವಶಿಗೆ ದೇವಲೋಕವೇ ಸೂಕ್ತವಾದ ತಾವು. ಅದರ ಬದಲು ಕಾಳಿದಾಸ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವುದು ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ, ನಗೆಗೇಡೆಂದರೂ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸುರಪ ಪುರೂರವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಹಾಸದಂತೆ ತೋರದಿದ್ದರೂ ಪರಿಹಾಸವಾಗಿರುವ ವಿಧದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್: "ಉರ್ವಶಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಾಪವನ್ನು ಹಗುರಗೊಳಿಸುವುದೆಂದರೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ರದ್ದುಮಾಡಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಬಹುಮಾನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದಂತೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಭೂಮಿಯ ಒಬ್ಬ ರಾಜನಿಗೆ ಇಂದ್ರ ಈಯುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವರ್ಗದ ದಿಗ್ದರ್ಶಕನೂ ಉರ್ವಶಿಯ ಗುರುವೂ ಆದ ಭರತನಿಗೆ ಅಪಚಾರವಾಯ್ತೆಂದು ಮನನೋಯಬಹುದು, ಆದರೆ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಹಾಗಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ನರ್ತಕಿ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನು ಅವನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅಸೂಯೆ ಇಲ್ಲ. ಅವಳೊಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆ; ದೇವತೆಗಳ ದೊರೆಯಾದ ಇಂದ್ರ ಅಂಥ ಅಪ್ಸರೆಯರನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಅವಸರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಾರಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ."[71] ಪಾಕಶಾಸನನನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಂದೂಜನತೆಗಿರುವ ಮಮತೆ ಗೌರವ ಭಯಭಕ್ತಿಗಳ ವಿಶ್ರಭಾವನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಈ ಜರ್ಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಾಭ್ಯಾಸಿ; ಅಥವಾ ಅವನಿಗೆ ಅದೇನೂ ನೇರ್ಪಾಗಿ ತೋರಿಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಕೊನೆಯಂಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿರುವ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆತ.

ಕೆಲವು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಮತದಂತೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಅಂತ್ಯ ವಿಯೋಗ; ಅದನ್ನು ರೂಢಿಸಲಾರದೇ ಸೋತಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. "ಮನುಷ್ಯರಾಜನಾದ ಪುರೂರವ ದೈವಿಕಕನ್ಯೆಯಾದ ಉರ್ವಶಿಯರ ನಲ್ಮೆಯ ಅದ್ಭುತ ಕಥೆ ಹಳೆಯದು; ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಪಾಠ ಋಗ್ವೇದ X.೯೫ರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಪುರಾತನ ಆಖ್ಯಾನದ ರಾಗಾವೇಶ ಕರುಣಾರಸವೂ ಅದರ ತರ್ಕಸಮ್ಮತವಾದ ದುರಂತ ಮುಕ್ತಾಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಐದಂಕಗಳಾಗಿಯೂ ಅರ್ಧ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಮನವೊಪ್ಪಿಸದ ಕಥೆಯಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮಾಂತ್ರಿಕ ಮಣಿ ಇಂದ್ರನ ಕೃಪೆಗಳು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮನೆಯ ಮಂದಿ ಪುನಃ ಒಂದಾಗಿ ಸೌಖ್ಯಪಡುವಂತೆ ಆಗಗೊಳಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಫಲಾಗಮ ನಿರ್ಬಲವಾಗಿದೆ."[72] ಪ್ರೊ. ರೈಡರನ ಖಂಡನೆ ಪರುಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದು ಕಾಳಿದಾಸನ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯಾಯ ತೀರ್ಪೆಂದು ಯಾರೂ ವಾದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ವೇದದಲ್ಲಿ "ಮುಂದೆ ಬರಬಹುದಾದ ಸೌಖ್ಯದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆಶೆಗಳಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕಡೆಗೆ ಅವಳು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸಿದರೂ, ಕಥೆ ದುರಂತವಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ— ಹಾಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳದೆ ಯತ್ನವಿಲ್ಲ— ಮಾನವ ದೈವಿಕದ ನಡುವಣ ಪ್ರೇಮದ ದುರಂತವಾಗಿ . . . . ಇಂಥ ವೈಭವದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಹಾಳುಮಾಡಿದ್ದಾನೆ."[73] ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರೊ. ರೈಡರನ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದ

ದಲ್ಲಿಯೂ ಹುರುಳಿದೆ. "ಇಂಡಿಯದ ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿ ಯಾವುದೂ ಬರಕೂಡದು, ನಿಜ . . . . ಆದರೆ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನವರಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಎತ್ತರನಾದ ಕಾಳಿದಾಸ, ಯಾವ ಕಥೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಗಲೇ ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಕಥೆಯಂತೆ ಪರಿಚಯವಾಗಿದ್ದಿತೋ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದಕ್ಕಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆ? ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ; ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಬೇರೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕವಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ನಾವು ಆಶಿಸಬೇಕು."[74] ದುರಂತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯಾಗುವ ಕಥೆಗಳುಂಟು. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಕಥೆಗಳಿಗೆ ದುರಂತವೇ ಸರಿಯಾದ, ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ, ಕಲಾವತ್ತಾದ ಕೊನೆ. ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಬಯಸಿ ಪುರೂರವ ತುಸುಸಮಯ ಸೌಖ್ಯಪಟ್ಟು ಆಮೇಲೆ ದುಃಖಪಡಲೇಬೇಕು. ವಿಧಿವಿಹಿತವಾದ, ಬಹಳ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಸೊಬಗುಳ್ಳ ಈ ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅದೇತಕ್ಕೋ ಕವಿ ನಿರಾಕರಿಸಿಬಿಟ್ಟ. ಸಂಗಮನೀಯ ರತ್ನ ಎಲ್ಲೋ ಹೊರಗಿನಿಂದ ತಂದಿಟ್ಟ ಅಂಶವಾಗಿದೆ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಕ್ಕೆ. ಅದು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಯುಃಕುಮಾರ ಬರುವುದು ಯುಕ್ತವೇ ಸರಿ; ಒಂದು ಅಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಸಮತೂಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಯುಕ್ತತೆ ಅಗತ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಡಾ. ಕೀತನ ನುಡಿ ನ್ಯಾಯ: "ಹುಡುಗ ಆಯುವಿನ ಪ್ರಕರಣ ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ತಂದಿಟ್ಟದ್ದು; ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ, ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿದೆ."[75] ಹೋಗಲಿ; ಆಯು ಬಂದಕೂಡಲೇ ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ಒಡಬಾಳು ಅಂತ್ಯವಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ವಿಧಿಯ ನೇಮ ಅದು. ನಾರದನ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಟ್ಟು ಕಥೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ, ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸದೆ ರೂಪಕದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಲಘುಮಾಡಿಬಿಟ್ಟದ್ದಾನೆ. ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವನೊಂದಿಗೆ ಇರಲೇಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ತರುಣ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಬಲವತ್ತರವಾಗಿತ್ತೊ ಏನೊ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಯ ಮಹಾಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕೆಡದಂತೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಫಲಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಭಾವನಾ ಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ವಿರಚನಾ ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗಲಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ ಅವನಲ್ಲಿ: ಏನು ಮಾಡಿಯಾನು?

೬. ಇತಿವೃತ್ತದ ವಿನ್ಯಾಸ

ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲ ಪರಿಪೂರ್ಣ, ಕಲಾಪೂರ್ಣ ಎನ್ನಲಾಗದು. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನ ಒಟ್ಟಾಗಿಯೂ ಹಲಕೆಲವು ಬಿಡಿವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಹಿತವೆಂದು ತೋರಿಬಂದಿದೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ. ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ — ಅವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನೇ ಮಾಡಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು — ನಾಟಕ ಕಡಮೆ ನಿಂದ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಳೆಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಕೆಲವರ ಸಲಹೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವುದು; 'ಲಕ್ಷ್ಮೀಸ್ವಯಂವರ'ವನ್ನು ಗರ್ಭಾಂಕವನ್ನಾಗಿಸುವುದು; ಉರ್ವಶಿಯ ಕೋಪವನ್ನು ವಿಷ್ಕಂಭಕದ ಕಥನದಿಂದ ತೆಗೆದು ನಾಟಕದ ಅಂಗವನ್ನಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದು; ಇತ್ಯಾದಿ.[76] ಗರ್ಭನಾಟಕದ ಬುದ್ಧಿವಾದ ಹಲವು ಪಂಡಿತರಿಂದ ಆಗಿದೆ. "ಪ್ರಾಯಶಃ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ದಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಾಂಕವನ್ನು ಅದು ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ 'ಲಕ್ಷ್ಮೀಸ್ವಯಂವರ' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಕಥಾನಕವನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಳಗಣ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ. . . . ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಬದಲು ಅದನ್ನು ವಿಷ್ಕಂಭಕದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ."[77]

ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಪಡಿಸಿದರೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ; ಅದರ ಯೋಜನೆಯೇ ಅಸಮರ್ಪಕ, ಕಟ್ಟಡವೇ ಶಿಥಿಲ. ಕಲಾವಿಚಕ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಅಳೆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ವಿರಚಿತವಾಗಿರುವುದಂತೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ": ಹಾಗೆಂದಿದ್ದಾನಂತೆ ಪ್ರೊ. ಹಿಲ್ಲೆಬ್ರಾಂಟ್! ಆಲಿಸುವವರನ್ನು ಅಂಜಿಸುವ ಹೇಳಿಕೆ ಇದು. ನ್ಯೂನತೆಗಳ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ತಯಾರಿಸಬಹುದು ನಾವು.

ಅ) ಎರಡು ಮೂರನೇ ಅಂಕಗಳು ತುಂಬ ಉದ್ದ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ಇತರ ಅಂಕಗಳೊಡನೆ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಐದನೇ ಅಂಕ ಒಂದು ಅನುಬಂಧದ ಹಾಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದೆ. ಎಂದಮೇಲೆ, ಇತಿವೃತ್ತದ ಬಂಧ ಏನಾಯ್ತು? ಪ್ರಾಚೀನ ಇಂಡಿಯದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ಮೆಕ್ಡಾನೆಲ್: "ಇತಿವೃತ್ತವಾದರೋ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಬಹು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಕೂಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಪಟಗಳ ಅಥವಾ ವೀರಕಾವ್ಯದ ದೃಶ್ಯಗಳ

ಸರಣಿ, ಅಷ್ಟೆ; ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಅಲ್ಲ.''[78] ಪ್ರಸಕ್ತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ತೀರ್ಪು ಗುತ್ತಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಆ) ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ರಾಗಾವೇಶಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಪದಾರ್ಥ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಗಳ ವರ್ಣನೆ — ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ ಕವಿಗೆ; ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸುವ ದೃಢಸಂಕಲ್ಪ ಕಡಮೆ; ನೈಪುಣ್ಯಕ್ಕೂ ಕೊರತೆ. ಪದ್ಯಗಳು ಭಾವಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಕವಿತ್ವದ ಊಹೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿವೆಯೆಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಹೀಗೆ ಉಸುರಿದ್ದಾನೆ ಓರ್ವ ವಿದ್ವಾಂಸ: "ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ರಾಗಾವೇಶವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿಟ್ಟಿರುವುದರಹೊರತು ಬೇರೆ ಏನೊಂದೂ ನಾಟಕವಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಮ್ಮನ್ನ.''[79] ಕಾಳಿದಾಸ ಇನ್ನೂ ಗೀತಕಾವ್ಯ (lyrical poetry) ದ ಕವಿ ಯಾಗಿರುವಾಗ, ನಾಟಕಕಾರನಾಗುವ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ, ಇದನ್ನು ಬರೆದಂತಿದೆ.

ಇ) ಐದಂಕದ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಐದು ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರ ಬೇಕು; ಜೊತೆಗೆ ಹಲವು ಉಪಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರತಿ ಯೊಂದೂ ತನ್ನ ಹವಣನ್ನರಿತು ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಕಥಾವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು. ಹಾಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ದಲ್ಲಿ. "ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ; ವಸ್ತು ನಿರ್ವಹಣಕ್ಕೆ ಅವು ಗಳಿಂದ ಏನೂ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲ.''[80] ಜರುಗುವ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಕೊಂಚ; ಅವೂ ಹೇಗೋ ಆಗುವ ಘಟನೆಗಳು. ಘಟನಾವಳಿ (episode) ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ಸುಂದರ ವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದು ಅಪರೂಪ. ಔಶೀನರಿಯ ಪ್ರಕರಣವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ: ಅದರಿಂದ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರ ಪ್ರಣಯದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ? ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊವಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಆಲಿಸಿ: "ರಾಣಿ ಔಶೀನರಿ ತುಂಬ ಜಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ; ಅವಳ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕತೆ ಏನೂ. ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಜಾಗಕ್ಕೆ ಅವಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪುರೂರವನಿಗಿರುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಮುನ್ನಡೆಯನ್ನು ಅವಳ ಈರ್ಷ್ಯೆ ತಡೆಗಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ; ಅವಳ ವಿರಕ್ತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ಸುಮ್ಮನೆ ಸರಿಯೆನ್ನುತ್ತದೆ ಅದನ್ನು. ಅವಳು ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಇಡೀ ಘಟನಾವಳಿ ನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ಸಡಿಲಸಡಿಲವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕರಚನಾ ಕೃಷಿ ಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ನಿದರ್ಶನವಿಲ್ಲ.''[81] ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟಮೇಲೆ, ಅವಳಲ್ಲಿ ಅಸೂಯೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಆದರಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ವೈಮನಸ್ಯ ತಿಕ್ಕಾಟ ಚಿಂತೆಗಳಿಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈಯಬೇಕಲ್ಲವೆ ನಾಟಕಕಾರ? ವಿದ್ಯಾಧರೆ ಉದಯವತಿಯ ಪ್ರಸಂಗವಂತೂ ತೀರ ಬಲಹೀನ, ತೀರ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ. ರೂಪಕದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ವಿರಹಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಕಾರಣವನ್ನಾಗಿಸಿರು ವುದು ಎಷ್ಟು ಅಸಂಗತವೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ ಆಗಲೇ.

ಈ) ಇವುಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಅಧಿಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ದೋಷವಿದೆ : ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ಇರಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ತುಂಡುತುಂಡಾಗಿದೆ. "ಕಥಾವಸ್ತುವು ಮುಂದುವರಿಯಲು ಯಾವ ಪಾತ್ರದಿಂದಲೂ ಸಹಾಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ."[೮] "ಇವನು ಅದನ್ನು ನಡೆಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋದ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ತಾನು ಹೋಗುವಂತೆ ತೋರುವುದು. ಆದರೆ ಈ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವಷ್ಟು ಉತ್ಕರ್ಷವು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ."[೮] ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವೇ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಳಿದು ಅದನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಹಾಕಿ ಪೂರ್ತಿ ತುಳಿದುಬಿಡುವ ವಾಕ್ಯಗಳು ಇವು. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿನ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ." ಪರ್ಷಿಯದ ರತ್ನಗಂಬಳಿಯಲ್ಲ; ದೇಶೀಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಜಮಖಾನವಲ್ಲ; ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸುವುದಕ್ಕೇ ಅನುಕೂಲಿಸದ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆ ಇದು, ಎಂದಂತಾಯ್ತು. ಆದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ರೂಪಕ; ರೂಪಕದ ಲಕ್ಷಣ ಅದಕ್ಕುಂಟು. ಇತಿವೃತ್ತದ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ. ದೈತ್ಯರನ್ನು ವಧಿಸಿ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಬಂಧನದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಪುರೂರವ; ಆ 'ವಿಕ್ರಮ'ವನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ಅಪ್ಸರೆ ಮೋಹಪರವಶಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತ ನೆಟ್ಟು 'ಪುರುಷೋತ್ತಮ' ಎನ್ನುವ ಕಂಠಪಾಠವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾಳೆ ಇಂದ್ರಸಭೆಯ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಇಳಿಯಬೇಕಾದ ಶಾಪ ಅವಳನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮರುಕಗೊಂಡ ಮಹೇಂದ್ರನಿಂದ ಹಗುರವಾಗುತ್ತದೆ ಅದು; ಅವನ ಆಣತಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯನಲ್ಲಿಗೆ ಓಡಿಬಂದು ಅವನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದಲೇ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸೊಬಗಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಂದಗೆಡದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೆರವೇರಿಸಿದ ಕವಿಗೆ ಅವರ ವಿಯೋಗವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಯ್ತು. ಉದಯವತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಳಪೆಯಾದ ನಿರ್ಮಾಣ. ಅವರ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದಂತೂ ಕವಿಗೆ ತೀರ ತ್ರಾಸಕರವಾಗಿ, ಕಟ್ಟುಕಥೆಯ ಅದ್ಭುತವೊಂದಕ್ಕೆ ಅವನು ಶರಣಾಗಬೇಕಾಯ್ತು. ಸುತನ ದರ್ಶನ ಪುರೂರವನಿಗೆ ದಕ್ಕುವ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ವ್ಯಾಪಾರ; ಉರ್ವಶಿಗೂ ಅದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವುದು ಸಂವಿಧಾನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಚಿತ. ಮತ್ತೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದ ನಾರದಾಗಮನದ ಕಥಾಭಂಗ ನಿಸ್ಸಾರತ್ವ ಅಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸಗೈಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ.

ಉ) ನಾಟಕದ ಕಥೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲಮಾನವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ.

ಅಂಕ ೧ : ಚೈತ್ರ ಶುದ್ಧ ಪಾಡ್ಯ ಅಥವಾ ಬಿದಿಗೆ — ಪ್ರಾತಃಕಾಲ. ತರುವಾಯ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ದಿವಸಗಳು.

ಅಂಕ ೨ : ಬೆಳಗ್ಗೆ ೯ರಿಂದ ೧೨ರ ವರೆಗೆ.

ಅಂಕ ೩ : ಪ್ರವೇಶಕ : ಅದೇ ದಿವಸ — ಸಾಯಂಕಾಲ. ಅನಂತರ ಕೆಲವು ದಿನಗಳು.

ಅಂಕ ೩ : ಸಾಯಂಕಾಲ — ಸುಮಾರು ೭ರಿಂದ ೯ ಘಂಟೆಯ ವರೆಗೆ— 'ಖಂಡಮೋದಕ'ದಂತೆ ಉದಯಿಸಿರುವ ಚಂದ್ರ — ಚೈತ್ರ ಕೃಷ್ಣ ಚತುರ್ಥಿ ಇರಬಹುದು.
"ಮೊದಲಣ ಮೂರು ಅಂಕಗಳು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರು ದಿವಸಗಳ ಮೇಲಿಲ್ಲ." [84]
ಆಮೇಲೆ ೧೨ ಅಥವಾ ೧೩ ಸಂವತ್ಸರಗಳು.

ಅಂಕ ೪ : ವರ್ಷಋತುವಿನ ಒಂದು ದಿವಸ.
(ಪುರೂರವನ ವಿರಹಕ್ಕೆ ದೀರ್ಘಾವಧಿ ಎಂದು ಕೆಲವರೂ ಅಲ್ಪಾವಧಿ ಎಂದು ಕೆಲವರೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.)
ತರುವಾಯ ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳು.

ಅಂಕ ೫ : ಶರತ್ಕಾಲದ ಬೆಳಗ್ಗೆ — ಎರಡು ಮೂರು ಘಂಟೆ ಹೊತ್ತು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಇವರಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸವೆಯುವ ೧೨ ಅಥವಾ ೧೩ ವರ್ಷದ ದೊಡ್ಡ ಅವಧಿ. ಅದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಊನವೆ ? ಹಾಗೆನ್ನಲಾಗದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ 'ಕಾಲದ ಐಕ್ಯ' (Unity of Time) ವನ್ನಾಗಲಿ 'ಸ್ಥಳದ ಐಕ್ಯ' (Unity of Place) ವನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಧಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ಶಾಸನವಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಆತಂಕ ಕೊಡುವುದು ಬಹಳ ಸಮಯ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆಯೆಂಬ ಶಂಕೆಯಲ್ಲ : ಆಯುಃಕುಮಾರನ ಆಗಮನ ! ಆದ್ದರಿಂದ "ಎರಡು ಗಡಿಯಾರಗಳ ಸೂತ್ರ" (Theory of Double Time) ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೂಪಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಲಕರಣೆ ನಮಗೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ರಸಾಸ್ವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಲ ಸ್ಥಳಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಪಾತ್ರ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ ?

೭. ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ವಿಧಾನ

“ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ”ದ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಶಿಲ್ಪಗೊಂಡಿವೆ ಯೆಂಬ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತನ್ನಾಡಬೇಕು. “ ಕಥೆ ಸರಳವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ”[85] ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್. ಆ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಒಪ್ಪುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬಗೆಯುವಾಗ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರದ ವಿಸ್ತರಣ ಎರಡನ್ನೂ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕು. ಕೆಲ ಊಳಿಗದವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ “ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ”ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ೨೨, “ ಮಾಲವಿಕಾ ”ದಲ್ಲಿ ೨೪, “ ಶಾಕುನ್ತಲ ”ದಲ್ಲಿ ೩೧. ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಪಾತ್ರಪುಷ್ಟಿ ಇದೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ. ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರು ಜೋಡಿ ಸೂರ್ಯರಂತೆ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, ಔಶೀನರಿ ನೀಲಾಕಾಶದಂತೆ ಮೇಲೆ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ, ಇತರ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಲ್ಲ ಮಂಕುಮಂಕಾಗಿಬಿಟ್ಟವೆ. ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನೂ ಪರಿಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸದೇ ಹೋಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ, ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಕಲಿತಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊವಿನ ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಕುಳಿತಿದೆ: “ ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಅಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೆಲವು ಸಾರಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರಬಹುದು ; ಆದರೂ ಅವನ ಅತಿ ಚಿಕ್ಕವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯ ಉಂಟು ; ಅದರಿಂದ ಅವು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ, ಹಾಗೂ ಬರಿ ಹೆಸರುಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.”[86] ತೀರ ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಏಕೆ, ಮಾಣವಕ ಆಯುಃಕುಮಾರ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರು ಕೂಡ ಒಡೆದು ಮೂಡಿಲ್ಲ. ಉಂಡಾಡಿಭಟ್ಟನಾದ ವಿದೂಷಕ ಪುರೂರವನ ಬರಿ ಛಾಯೆಯಂತೆ ಓಡಾಡುತ್ತಾನೆ; ಅವನಿಂದ ಒಡೆಯನಿಗೆ ಏನೇನೂ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅವನೇ. ಮಹಾರಾಣಿಯ ದುಃಖವನ್ನು ನೆನೆದು ಅವನ ಹೃದಯ ಕೊಂಚ ಕರಗುತ್ತದೆ; ಅದೊಂದೇ ಅವನ ಸದ್ಗುಣ. ಕೋತಿಯಂತೆ ತಾನೂ ಕುರೂಪಿಯೆಂದು ತನ್ನನ್ನೇ ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವನ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚ ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ “ ದೇವತೆಗಳ ಗುಟ್ಟು ದೇವತೆಗಳಿಗೇ ಗೊತ್ತು” ಎಂಬ ಸೂಕ್ತಿ ಅವನ ಆಲಸ್ಯಬುದ್ಧಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದಾಸೀನಕ್ಕೂ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆಯುಃಕುಮಾರನ ಮುಖಲಕ್ಷಣ ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರು

ವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ತಗಡಿನ ಬೊಂಬೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತೋರಿಬಂದು, ಕವಿ ಕೀಲನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿದಂತೆ ಕೊಂಚ ಘಳಿಗೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಚನವಲ್ಲ ಕೇವಲ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾದ ನೆರುಗೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಸುಲಕ್ಷ್ಮಿ ಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ; ಕೊನೆಗೆ ಸರ್ವದಮನನಂತೆ ಕೂಡ ತನ್ನ ಕಾಲಿನ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಲ್ಲಲಾರ ಈ ಉರ್ವಶೀ ಪುತ್ರ. ನಿಪುಣಿಕೆಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಸಖಿಯ ಅಚ್ಚಿನಿಂದ ತೆಗೆದ ಬರಿ ನಾಮಲಾಂಛನದ ಸಖಿ. ಅವಳ ನಡೆ ನುಡಿ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದುವೇ; ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಒಂದಂಶವೂ ಕಾಣಿಸದು. ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ಕೂಡ ಅವಳ ಕೆತ್ತನೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಅವಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಮತ. ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ ಆ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಬಹಳ ತೆಳುವು, ಅತಿ ಕಿರಿದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಾರೂ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ಎಂಬ ಅಭಿಶಾಪವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ " ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ; ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅದಕ್ಕೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾಗಿ ರಕ್ತಮಾಂಸ ಕೂಡಿದ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತಲ್ಲ."[87] ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರುವುವು ಮನುಷ್ಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು? ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚ್ ರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಆದರೂ ಅವು ಜೀವಂತವಾಗಿಲ್ಲವೆ? ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪಕ ಎಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ತಲೆ ಎತ್ತಿದರೂ ಅದರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ 'ಮಾದರಿ' (type) ಗಳ ಲಾಂಛನ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಎಂದರೆ ಅವು ಗಳಿಗೆ ಜೀವಚ್ಛೈತನ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬರಿ ವೈಷಮ್ಯದ ನುಡಿ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಕಾಳಿದಾಸನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಮುದ್ದೆ ಗಳಾಗಿಲ್ಲ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳು. ಪ್ರೊ. ಡೇಯ ಹೇಳಿಕೆ ಸರಿ: "ಅದು ಇರುವಂತೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೆ, ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಾಗಲಿ ವಾಕ್ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಲಿ ಕೊರತೆ ಯಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪ್ರಕೃತಿ ಯಿಂದ ತೆಗೆದ ನಕಲುಗಳು ಅವು. ಅದರ ನಮೂನೆ ನಮಗೆ ರುಚಿಸದೆ ಹೋದರೂ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವವುಂಟು."[88] ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿ ಔಶೀನರಿಯರಿರಲಿ; ಮಾಣವಕ ನಿಪುಣಿಕೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಚಿತ್ರರಥ ತಾಪಸಿ ಕಂಚುಕಿ ನಾರದ ಆಯುಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದವರೆಂದು ಒಪ್ಪೋಣ. ಆದರೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಎಷ್ಟು? ನಾಟಕದ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯ ಆಗುವುದೆಲ್ಲ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ; ಮಿಕ್ಕವರಿಗೆ ನೆವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಕವಿ "ಶಾಕುಂತಲ"ದ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತಂದು ಲೇಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಿಗೆ.

ಅನುಕಾರ್ಯ ಶಿಲ್ಪದ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈಗ ಅವನು ನಿಷ್ಣಾತನಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರೋಧ ಎದ್ದು ಬಂದಿದೆ. ಒಂದನೇ ಅಂಕದ ಕೇಶಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪುರೂರವ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಗೃಧ್ರ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ? ಒಂದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಸರೆ ಗಂಧರ್ವ ದೇವೇಂದ್ರರಿಗೆ ಅವನೀಯುವ ನಯ ಸೌಜನ್ಯವೆಲ್ಲಿ, ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಗೆ ಅವನು ತೋರುವ ಉದಾಸೀನ ಕೀರ್ತನಗಳೆಲ್ಲಿ? ಉರ್ವಶಿಯ ಪಾತ್ರವೂ ಅಂತೆಯೇ ಆತಂಕವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಲಜ್ಜೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬೇಡ. ಮೊದಲಣ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ತನ್ನನ್ನು ಪುರೂರವನಿಗೆ ಮಾರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ನಾಲ್ಕನೇದರಲ್ಲಿ, ರಾಜ್ಯ ಅರಮನೆ ಪಟ್ಟಣ ಪುರಜನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ತನಗೆ ಮನ ಸೋತು ದಾಸನಾಗಿ ಬಂದು ತನ್ನೊಡನೆಯೇ ಇರುವ ಆಣ್ಮನನ್ನು ಮಿಥ್ಯಾಪವಾದ ಗೈದು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ ಹೋಗುವ ಚಾಂಚಲ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ ಅವಳಿಂದ: ಇದೆಂಥ ನಂಬಲಾಗದ ವೈಪರೀತ್ಯ! ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅವಳು ಪರಮ ಸಾಧ್ವಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ: ನಾಟಕದ ನಾಯಕಿ ಒಬ್ಬಳೋ ಮೂರು ಮಂದಿಯೋ? ಔಶೀನರಿಯ ವರ್ತನೆಯೂ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ವಿಸ್ಮಯಜನಕವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೋ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಹೇಗೋ ಅವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಪಾತ್ರದ ಐಕ್ಯತೆ (unity of character) ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ವಿಮರ್ಶೆ ಆ ವಾದವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಛಿದ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇರಬೇಕಾಗಿರುವಾಗ ಅದರ ಬದಲು ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿದೆಯೋ ಏನೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ನಿರಾಧಾರವಲ್ಲ.

ಉರ್ವಶಿ ಅಪ್ಸರೆಯರು ನಾರದಾದಿ ದೈವಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದ ವಿರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವಿಕವೂ ಸಹಜವೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ಸಲ್ಲುವು ದಿಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಗಳ ಚಾಳಿ ಚರ್ಯೆಯ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿ ಶೀಲಿಸಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ: ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೆಲವರಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೇನೂ ಗೌರವ ಕೊಟ್ಟಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಅಮಾನುಷವೋ ಮಾನವಾ ತೀತವೋ ಆದರೆ ನಮಗೇಕೆ ಅವುಗಳ ಗೊಡವೆ? ಕಾಳಿದಾಸನ ಚಿಂತನೆ ಯಾವಾ ಗಲೂ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಮನುಷ್ಯ ನಡತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಅವನು ಗಾಢ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮಿ. "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ"ದ ಈ ಸಂಕೇತ ಬಹುಶಃ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿತು, ಬಹುಶಃ ಅವನ ಧಾರಾಳ ಸಮ್ಮತಿ ಅದಕ್ಕಿತ್ತು.

ಯದಾ ಮಾನುಷ ಸಂಯೋಗೋ ದಿವ್ಯಾನಾಂ ಯೋಷಿತಾಂ ಭವೇತ್ ।
ತದಾ ಸರ್ವೇ ಪ್ರಕರ್ತವ್ಯಾ ಯೇ ಭಾವಾ ಮಾನುಷಾಶ್ರಯಾಃ ॥

ಶಾಪಾದ್ ಭ್ರಂಶಸ್ತು ದಿವ್ಯಾನಾಮಂಗನಾನಾಂ ಯದಾ ಭವೇತ್ ।
ಕಾರ್ಯೋ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಯೋಗಸ್ತಥಾ ಚೈವಾಪಸರ್ಪಣಮ್ ॥

(XXIV—೩೧೪–೩೧೫)

ದಿವ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಬೆರಗಾಗಿ ಭ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳುವುದೇತಕ್ಕೆ ? ಅವು ಮೊದಲು ಉತ್ತಮಮಟ್ಟದ ಮಾನವರನ್ನು ವಿಾರಿಸಿ ತಮ್ಮ ನಡೆನುಡಿಯನ್ನು ಪರಿಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಿ ; ಆಮೇಲೆ ಅತಿ ಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಅವರನ್ನು ಹೊಗಳೋಣ.

೮. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು

೧) “ಅವಳ ಮಗ್ಗುಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತರೆ ಕುಬ್ಜ ಆಕೃತಿಗೆ ನಾಯಕ ಕುಗ್ಗುತ್ತಾನೆ.”[೨೯] ಡಾ॥ ಕೀತನ ಈ ವಚನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದೋ ನಾ ಕಾಣೆ. ನೈತಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ಪುರೂರವ ಶೀಲಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಕುಳ್ಳೋ ಅಷ್ಟೇ ಕುಳ್ಳು ಉರ್ವಶಿ. ಆಡುವ ಭಾಷಿತ ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಗ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಪುರೂರವನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಕಾವ್ಯದ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದಂತೆ ಅವನಿಗೆ ೫೭೭ ಇರುವಾಗ ಅವಳಿಗೆ ೧೨೫ ಮಾತ್ರ; ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ಕೂಡ ೧೦೧. ವಿದೂಷಕ ಇಬ್ಬರು ಅಪ್ಸರೆಯರನ್ನೂ ಮೀರಿ ೧೬೮ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಯಕನ ‘ಆಧಿಕ್ಯ’ ಖಚಿತವಾಗಿ ರಕ್ಷಿತವಾಗಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಏರ್ಪಾಡಿನಂತೆ. ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ನುಡಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ: ಉರ್ವಶೀಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಚಿತ್ರಪಟದ ಅರ್ಧದಷ್ಟಾದರೂ ಅವನ ನಾಯಕನಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವಾಗ ವನಿತಾ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅವಕಾಶ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿದೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ.”[೩೦]

ಪುರೂರವನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಸ್ವಯಂ ವೇದ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ಅರ್ಹನಾಗಿದ್ದಾನೆಯೇ ತನ್ನ ನೀತಿಬಲದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ? ಅವನ ನಾನಾ ನುಡಿ ನಡತೆಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಸಾರುತ್ತವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಘನತೆವೆತ್ತ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಾತ ಅವನು :

```
ಬ್ರಹ್ಮದೇವ
    |
  ಅತ್ರಿ                      ಸೂರ್ಯ
    |                          |
  ಚಂದ್ರ                       ಮನು
    |                          |
  ಬುಧ          =         ಇಲಾ (ಅಥವಾ ಹಲಾ)
               |
            ಪುರೂರವ
```

ಇದನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿಯೆಲ್ಲ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿ ನಿಂತಿದೆ ಪುರೂರವ ಎಂಬ ನಾಮವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದೊಡನೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ

ರೋಮಾಂಚವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಕವಿಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಬರಿ ಹೆಸರನ್ನು ಆಲಿಸಿ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನರಿತ ಪಾತಕ ಮೋಸಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರಿಗೆ ನಾಯಕ ಹೀಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸುತ್ತಾನೆ :

ದಾತುಂ ವಾ ಪ್ರಭವಸಿ ಮಾಮನ್ಯಸ್ಮೈ ಕರ್ತುಮೇವ ವಾ ದಾಸಮ್ ।
ನಾಹಂ ಪುನಸ್ತಥಾ ತ್ವಂ ಮಯಾ ಹಿ ಮಾಂ ಶಂಕಸೇ ಭೀರು ॥ (III–೧೪)

(ನನ್ನನ್ನು ಅನ್ಯರಿಗೆ ಕೊಡುವುದಕ್ಕೂ ನಿನ್ನವನನ್ನಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ನಿನಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವುಂಟು. ಆದರೆ ನೋಡು, ಅಂಜಿಕೆಯವಳೆ, ಈ ದಾಸ ನೀನು ಊಹಿಸುವ ತೆರದವನಲ್ಲ.) 'ಸುಳ್ಳೆಂದರೆ ಈ ವಾಕ್ಯದ ಟೀಕೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ತಾನು ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗಿದ್ದೂ ಅವನು ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವನು. ....ಪುರೂರವನು ಹೇಳುವ ಉತ್ತರವನ್ನು ಓದಿದರೆ ನಮಗೇ ನಾಚಿಕೆಯಾಗು ವಂತಿರುವುದು. ಈ ನಗೆಗೇಡಿತನದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅವನು ದೇವಿಯೊಡನೆ ಹೇಳಲು ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಹೇಗೆ ಒಪ್ಪಿತೋ ತಿಳಿಯದು."[91] "ಅತ್ಯಂತ ಅಯೋಗ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜ ತಿರುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಸುತ್ತುವರಿಯುತ್ತಾನೆ."[92] 'ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೀತಿ, ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೀತಿ, ಏನು ಮಾಡಿ ಯಾನು ? ಯತ್ನವಿಲ್ಲದೇಹೋದುದರಿಂದ ಅವನು ಅನೃತವನ್ನೂ, ವಂಚನೆಯನ್ನೂ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಯ್ತು': ಈ ಬಗೆಯ ವಾದವಿದೆ.[93] ಶೀಲವಂತನ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭ ಯಾವುದೇ ಆಗಲಿ ಸಟೆ ತಟವಟಕ್ಕೆ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ತೆರಪಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಕುತಃ ಸತ್ಯಂಚ ಕಾಮಿನಾಂ'? "ಉರ್ವಶಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಣಯೋನ್ಮಾದ ತನಗಿದ್ದರೂ ರಾಣಿ ಔಶೀನರಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ದಯಾರ್ದ್ರ ಕಳವಳ (ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ) ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ಆಕರ್ಷಣೀಯ ಗುಣ."[94] ಅಂಥ ಆತಂಕ ಯಾವುದೂ ಬಾಧಿಸು ವಂತೆ ತೋರದು ಪುರೂರವನನ್ನು. 'ರಾಣಿ ದೂರ ಸರಿದಳೇ ನೋಡು' ಎಂದು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕೇಳುವಾತನಿಗೆ ಅವಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ದಯೆ ಕಳವಳಗಳ ಲವಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ, ಬರಿ ಉಪೇಕ್ಷೆಯೇ ತುಂಬಿದೆ. ತಾತ್ಸಾರ ಅವಿನಯ ಎಂದರೆ ಸಾಲದು, ನಿಜ ವಾಗಿ ಔಶೀನರಿಗೆ ಪುರೂರವ ನಾನಾವಿಧದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅ) ವೇಶ್ಯೆ ಯಲ್ಲಿ — ಅವಳು ಅಪ್ಸರೆಯಾದರೂ ವೇಶ್ಯೆ ತಾನೆ — ಅನುರಕ್ತನಾಗಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅವಳನ್ನು ಸವತಿಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ ಪರಮ ಪವಿತ್ರಳಾದ ಸಹಧರ್ಮಿಣಿಗೆ. ಆ) ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯ ಅನಾದರವೇ ಸಿವಾಯಿ ಮತ್ತೇನೂ ಇಲ್ಲ. "ಧಾರಿಣಿ ಇರಾವತಿಯರಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಇಟ್ಟಿರುವ ಸಾಚಾ ಗೌರವ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕರೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ಅವನು ತೋರಿಸುವ ಯಥಾರ್ಥವೂ ಧಾರಾಳವೂ ಆದ ದಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅವನು [ಪುರೂರವ] ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಅವಳಿಗಾಗಿ [ಔಶೀನರಿ ಗಾಗಿ]."[95] ಇ) ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ದೇವಿಗೆ ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಲೌಕಿಕ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಅವನ್ನು ಉರ್ವಶಿಗೆ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಹೊಸ ನೀರು ಬಂದು ಪೂರ್ತಿ ಕೊಚ್ಚಿಹಾಕಿದೆ ಹಳೆಯ ನೀರನ್ನು. ಈ) ಔಶೀನರಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಹೃದಯ ಒಡೆದು ಚೂರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅವಳ ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಕೈಯಾರೆ ಬಲಿಹೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ, ಒಂದು ಸಾರಿ ಯಾದರೂ ಅಯ್ಯೊ ಎನ್ನದೆ. ಉ) ತನ್ನ ವಿಷಯಲಾಂಪಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಿಷ್ಕರುಣೆಗಾಗಿ ಕೊಂಚವಾದರೂ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ; ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಲ ತಾನು "ಅಪರಾಧಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ; ಅದೂ ಕೂಡ ಕಪಟದ ಉಂಡೆ. ಊ) ರಾಷ್ಟ್ರಪಾಲನೆಯ ಹೊರೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇರಿ ಉರ್ವಶಿ ಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಗಂಧಮಾದನ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ; ನಗರಿಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುವ ಯೋಚನೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ. ಬಹುದಿವಸ ಕಳೆದನಂತರ ಉರ್ವಶಿ — ವಿಲಾಸವತಿಯಾದ ಉರ್ವಶಿ — ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸ ಬೇಕು! ಔಶೀನರಿಯ ಹೆಸರಾದರೂ ಅವನ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೀತೆ? ಋ) ಆಯುವಿಗೆ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ತಾನು ಅರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿಬಿಡು ವುದಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯ ಸಲಹೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ, ಅವ ಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವ, ಆಸ್ಥಾನ ವಿನಯ ಎಲ್ಲಿ ಹೋಯಿತು? ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ ನಿಂತು ಹೋಗಿ, ಯೌವರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಆಯುವಿಗೆ; ಆ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಔಶೀನರಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ನಾರದನೂ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ. 'ಜ್ಯೇಷ್ಠಮಾತೆ'ಯ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನಮಸ್ಕರಿಸು ಎಂದು ಉರ್ವಶಿ — ಅವಳಿಗೆ ಆ ನೆನಪು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯ್ತೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ — ಆಣತಿಯಿತ್ತರೆ, 'ನಿಲ್ಲು, ಆಮೇಲೆ ಹೋಗುವಿಯಂತೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ನಾರದ. ಬಡ ಔಶೀನರಿಯೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ರಿಗೂ ಉದಾಸೀನ. ಪುರೂರವನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಂತರ ಮುಖಂಡ! ಎ) ರುಜು ಹಾಕಿರುವ ಪತ್ರ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಿವಾಹ ವಿಚ್ಛೇದ ಆಗಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ದೂರೀಕರಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ನಿಮಿತ್ತವಿದೆಯೆ? ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಸಿಟ್ಟುಗೊಂಡು ಅವನ ಪ್ರಣಿಪಾತವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಒರಟಾಗಿ ದಟ್ಟಿಸಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ, ನಿಜ. ಅದನ್ನು ತಪ್ಪೆಂದು ಕರೆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಲುಪಾಲು ಅವನದ್ದು. ಅವಳಿಗೆ ವಯಸ್ಸು ಮೀರಿಹೋಗಿದೆಯೆ? ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು "ವೃದ್ಧ ರಾಣಿ" (aged queen) ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅವಳಿಗೆ; ಹಾಗಾದರೆ ಪುರೂರವನೂ ವೃದ್ಧನಾಗಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಅವನಿಗೆ ಪುತ್ರಲಾಭವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಅವಳು, ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೆ ಉಪಾಯವೇನು? ದಶರಥನ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಕುಂತಿಯ ಮಂತ್ರೋ ಪಾಸನೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಪುರೂರವನಿಗೆ ಕುಮಾರಪ್ರಸಾದ ಒದಗಿ ಬಂತು, ನಿಜ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿರುವ ಖರ್ಚು?

ಕೆಲವು ಪ್ರಬಲ ದೋಷಗಳು ಅವನ ಅಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ; ಅವನ್ನು ಹಣೆಬರಹವಂತೆ ಅವನು ತಳೆಯಲೇಬೇಕು. ಅ) ಅನುಭವಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ನರಗಳಿವೆ; ಅವು ಪುರೂರವಸಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದುರ್ಬಲ. ಅದರಿಂದ ಒಂದು ವಿಧದ ಅನುವೇದನಾ ಶೂನ್ಯತೆ ಅವನ ನ್ಯೂನತೆಯಾಗಿದೆ. ಆ) ಕಾರ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಕೊರತೆ ಎರಡನೆಯದು. ದೇವಿ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ನಿಸ್ಸಹಾಯನಾಗಿ ಮಡ್ಡಿ ಮಾಣವಕನ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. "ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ, ಗೋಳಾಡುತ್ತಾನೆ",[96] ಅಷ್ಟೆ; ಯಾವ ಫಲದಾಯಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಅವನ ಬುದ್ಧಿ, ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಅವನ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿ. ರತ್ನವನ್ನು ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹದ್ದು ಹಾರುತ್ತಿರುವಾಗ ದಿಕ್ಕುತೋಚದೆ ಅವನು ಎಸಗುವ ಪೇಚಾಟ ಕ್ಷುದ್ರ ಹೇಡಿಗೆ ಸಮನಾದದ್ದು. ಇ) ಕಷ್ಟನಷ್ಟದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುವ ಸ್ಥೈರ್ಯಕ್ಕೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಭಾವ. "ಬಲವಾನ್ಪುನರ್ಮಮ ಮನಸೋಽಭಿತಾಪಃ": ಇದು ಅವನ ಬೀಜಮಂತ್ರ. ಉರ್ವಶಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗುವಾಗ ಉನ್ಮಾದದ ದಡವನ್ನು ಅವನ ಛಿದ್ರಿತ ಚೇತನ ಸಮಿಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯುವಿನ ಆಗಮನದಿಂದ ಉರ್ವಶಿ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಬೇಕಾಗಿ, ಅವನಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಹತಾಶೆ. ಬಾಲಕನಾದ ಮಗನಿಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತಾನು ಅಡವಿ ಪಾಲಾಗುತ್ತಾನಂತೆ:

ಅಹಮಪಿ ತವ ಸೂನಾವಾಯುಷಿ ನ್ಯಸ್ತರಾಜ್ಯೋ ।
ವಿಚರಿತಮೃಗಯೂಥಾನ್ಯಾಶ್ರಯಿಷ್ಯೇ ವನಾನಿ ॥ (IV—೧೭)

ಇವನೇನು ಅರ್ಭಕನೊ ಅಬಲೆಯೊ? ಉ) ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪುರೂರವನ ಮೂಲ ಕೊಂಕಾದ ಸೌಖ್ಯಾಭಿಲಾಷೆ ತಾಯಿಬೇರಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಅಸಂತೋಷದ ನೆರಳು ಸೋಕಿದರೂ ಅವನ ಶರೀರ ಕಂಪಿಸುತ್ತದೆ; ಅವನ ಅಂತರ್ಯ ಕುದ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ದುಃಖಸಹನಶಕ್ತಿಯು ಇವರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸುಖಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹವರು ಅರ್ಹರು."[97] ಕೊಂಚ ವ್ಯಸನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದರೆ ಸಾಕು, "ಅಹೋ ಸುಖಪ್ರತ್ಯರ್ಥಿತಾ ದೈವಸ್ಯ।" ಎಂದು ವಿಧಿಯನ್ನು ದೂರಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅರೆಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುವ ಪುರೂರವನನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಲಿಯರ್ ಪ್ರಭುವಿನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು. "ಮಳೆ ಮೋಡ ಮಿಂಚುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನು ಬರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದು ಅಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುವ ಲಿಯರ್ ರಾಜನು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ."[98] ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ವಿಪರೀತ. ಕುರಿಚಲು ಗಿಡಗಳ ಬಂಜರು ಭೂಮಿ (heath) ಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡುವಾಗ ಲಿಯರ್‌ಗೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಜ್ಞೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ಮತಿವಿಕಲ್ಪ ಆಗುವುದು ಆಮೇಲೆ, ಹುಲ್ಲುಗುಡಿಸಲಿನಲ್ಲಿ. ಅದು ಹೋಗಲಿ. ಲಿಯರನ ಕಿರುಬೆರಳಿನ ಸುತ್ತಳತೆ ಪುರೂರವನ ಸೊಂಟದ ಸುತ್ತಳತೆಗಿಂತಲೂ

ದೊಡ್ಡದು. ಅವನಿರುವ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಬೇರೆ, ಇವನಿರುವ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಬೇರೆ. ಬಲು ಕೋಟಲೆಯನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಚಂಡ ದೌರಾತ್ಮ್ಯವನ್ನೇ ಎದುರಿಸಿ ಹೆದರದೆ ನಿಲ್ಲುವ ಮಾನವಸ್ಥೈರ್ಯ ಪುರುಷಪರಾಕ್ರಮಗಳ ಪ್ರತೀಕ ಲಿಯರ್; ಹಣ್ಣುಹಣ್ಣು ಮುದುಕನಾದರೂ ಆತ್ಮಬಲ ಪರ್ವತೋಪಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನೊರ್ವ ಮಹಾ ಶೂರ! ಆ ಮಹಾನುಭಾವ ಹೂಡಿರುವುದು ಅಗಾಧವಾದೊಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಯುದ್ಧ. ಪುರೂರವ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಬರಿ ಮುಲುಕಾಟ ಗೋಳಾಟ, ಅದೂ ಕೂಡ ಕಾಮಿನಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಾಮವಿಘ್ನಕ್ಕಾಗಿ! ಊ) ಇನ್ನೊಂದು ಮೂಲ ಕೊಂಕು ಅವನ ಅಮಿಶ್ರ ಸ್ವಾರ್ಥ. ಪರರ ಹಿತಾಹಿತದ ಕಡೆಗೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ತಿರುಗುವುದು ಅಪರೂಪ. ಉರ್ವಶಿ ಪುನರ್ಜೀವವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಅವಳನ್ನು ಸಂತಯಿಸುತ್ತ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ: "ಸಾ ತ್ವಂ ಪ್ರಿಯೇ ಸಹೇಥಾಃ ಕಥಂ ಮದೀಯಂ ಚಿರವಿಯೋಗಮ್!" (IV—೪೧) (ನನ್ನನ್ನು ಕಾಣದೆ ದೀರ್ಘವಿರಹವನ್ನು ನೀನೆಂತು ಸಹಿಸಿದೆ, ಪ್ರಿಯೆ?} ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದೊಂದೇ ಅವನ ಅನುಕಂಪ ವಚನ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸೇವೆಗೋಸ್ಕರ ತನ್ನ ಒಡಲನ್ನೇ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಪುರೂರವ ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ. ಉರ್ವಶಿಯ ಸಂಪರ್ಕ ದೊರೆತ ಕೂಡಲೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಅವನ ಬಾಳಿನ ಸೂತ್ರ ಇದು: ತಾನುಂಟು ತನ್ನ ಕಾಮಾವೇಶ ಉಂಟು, ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವೂ ನಿಸ್ಸಾರ!

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದಾವುದೆಂಬುದರ ಸವಿಸ್ತಾರ ಸುರಮ್ಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ಲೇಖನದ ಪುಟ ೪೪–೬೧ ನ್ನು ಓದಿನೋಡಿ. ಆತನ ,ಅಭಿಮತದಂತೆ, ಪುರೂರವ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಬೀಗಮುದ್ರೆಯ ರಹಸ್ಯವಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಬೀಗದಕ್ಕೈ: "ತನ್ನ ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಪುರೂರವ ದೊರೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ವೀರನೂ ಅಲ್ಲ, ಕವಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಣಯಿ." [99] ಸಾಹಸಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಹೆಸರಾಂತಿದ್ದಾನೆ; ಮೇದಿನಿಯನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸಿದ್ದಾನೆ ದರ್ಪದಿಂದ. ಆದರೆ ಈಗ ಅವೆಲ್ಲ ಬರಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗತಿಗಳು; ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವೆಲ್ಲ ಅವನ ಕವಿಶಕ್ತಿಗೆ ರಾಜವೈಭವವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದಿದೆ. ಆಡಂಬರ ಕವಿತ್ವದ ಅಟ್ಟಹಾಸ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ ಅವನ ಭಾಷಿತದಲ್ಲಿ. ಪದಾರ್ಥಗಳ ದೃಶ್ಯಗಳ ಘಟನೆಗಳ ಬೆಡಗನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬಲ್ಲ; ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಭಾವಿಸಬಲ್ಲ, ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಅನುಭವವನ್ನು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ತಂದು ಸೇರಿಸಿ ಕಮನೀಯ ನಿರ್ಮಾಣಗಳನ್ನು ಎಸಗಬಲ್ಲ; ಅವಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸಿ ಮೆರೆಯಿಸಬಲ್ಲ. "ಪ್ರತಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ಭಾವವನ್ನೂ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನೊಂದು ಕವಿತೆಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಚಾಳಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆ." [100] ವರ್ಣಿಸುವ ವಾಂಛಿಲ್ಯ ವರ್ಧಿಸಿ ಒಂದು ಚಟವಾಗಿದೆ ಈಗ; ಅದರ

ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ, ಬಿಡುಗಡೆ ಬೇಡವೂ ಬೇಡ. ಇಂಥ ಉಜ್ವಲ ಕವಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಆರ್ಜಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ಅವನಿಗುಂಟಾಯಿತೆಂದು ಅರಬಿಂದೊ ತೀರ್ಪು. "ಇಂಥ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಜೀವನದ ಅವತಾರವನ್ನ, ಪರಮಪುರುಷನ ತೊಡೆಯಿಂದ ಒಗೆತಂದ ಅಪ್ಸರೆಯನ್ನ, ಹಂಬಲಿಸಿ ಗೆದ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯನಾದ."[101] ಅವನ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಬಾಳು ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಸಂಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಅಷ್ಟೆ. "ಅವನು ಪುರೂರವಸ್ಸು, ಎಂದರೆ ಯಾರ ಹೆಸರು ಬಲು ದೂರ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಆತ, ಆಗಿದ್ದಾನೆ; ಆದರೂ ತನ್ನ ಅಂತರಾತ್ಮವನ್ನು ಎಂದೂ ಅವನಿನ್ನೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸಿದೊಡನೆ ಅವನ ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯೂ ಅವಳಮೇಲಣ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಸುರಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ, ತನಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ನಿಯಮಿತವಾದ ಸಾಗರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ನದಿಯಂತೆ."[102]

ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ತೋರುವ ಈ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ – ವಿಮರ್ಶಕನ ಸ್ವಂತ ವಿಭಾವನೆಯ ಸಂಚಾರ ಬಹಳ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಭಾವನೆ ಸೃಜಿಸಿರುವ ಪುರೂರವನ ಸತ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಖಚಿತ ವಿವರಣೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು. ಅಪ್ಸರೆಯೆಂಬ ಶಬ್ದವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತಾವ ದೈವಿಕಾಂಶ ಗಾಥಾಂಶ ಗಮನೀಯಾಂಶವನ್ನೂ ಕವಿ ದಾನ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಉರ್ವಶಿಗೆ. ಅದು ಹೋಗಲಿ; ಅಪ್ಸರೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದೋ ದೊಡ್ಡ ವಸ್ತುವೆಂದೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೇ ಪುರೂರವನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ? ಯಾವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳೊಡನೆ ಬಹುಕಾಲ ಹೋರಾಡಿ, ಯಾವ ವಿಷಮ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತೀರ್ಣನಾಗಿ, ಅವಳನ್ನು ಆರ್ಜಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ತನಗೊಬ್ಬನಿಗೇ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಬಹುಮಾನವೆಂದು? ದಾನವರ ವಿನಾಶವೊಂದೇ ಸಾಲದು. ಅದ್ಭುತ ಆಖ್ಯಾನ (legend) ದ ಯಾವ ನಾಯಕ ತಾನೇ ಅದನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ, ಮಾಡಲಾರ? ಅಲ್ಲದೆ, ಅದೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ವ್ಯವಹಾರ; ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಕೇಶಿಯ ಕೈಯಿಂದ ಪುರೂರವನ ಕೈಯಿಗೆ ಉದುರಿಬೀಳುತ್ತಾಳೆ ದೇವಯೋಷಿತೆ. 'ತರುಣ ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ ತರುಣಿಯನ್ನ, ತರುಣಿ ಆಗುತ್ತಾಳೆ ತರುಣನಿಗೆ' ('Boy saves Girl, Boy gets Girl') ಎಂದಂತಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ಸೂಚಿಸಿರುವಷ್ಟು ಘನತೆಗೆ ಅರ್ಹನಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಪುರೂರವ. ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಸತ್ಯದ ಆನಂದ ನೋಟ ಕವಿಶೇಖರನಿಗೆ ಆಗ ಈಗ ಗಹನ 'ತಪಸ್ಸಿ'ನ ಫಲವಾದ ಕ್ಷಣತೋರ್ಕೆಯಾಗಿ ಮಿಂಚುವುದೇ ಹೊರತು ಎಂದಿಗೂ ನಿತ್ಯಾನುಭವವಾಗಲಾರದು ಅವನಿಗೆ, ಅವನು ಎಷ್ಟೇ ಹಾತೊರೆದರೂ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ. ಪುರೂರವನೊಬ್ಬ ತೇಜಶ್ಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿ; ಅದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಆದರೆ ಕವಿಯಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿಂದ

ಹೆಚ್ಚು ವಿನಾಯಿತಿ ದೊರೆಯಲಾರದು ಅವನಿಗೆ; ಮಹಾರಾಜನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವಿನಾಯಿತಿಯನ್ನೇ ಅವನು ಕೇಳಬಾರದು. ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನದ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ, ಪ್ರಜಾ ಪಾಲನೆ, ಅರಮನೆಯ ಆಡಳಿತ, ಬಂಧು ಬಾಂಧವರ ಯೋಗಕ್ಷೇಮ – ಇತ್ಯಾದಿ ಭೂವಾಸದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕಂದಾಯಗಳನ್ನೂ ಸುಂಕಗಳನ್ನೂ ತೆರಲೇಬೇಕು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಕ್ಲುಪ್ತವಾಗಿ. ದೊರೆ ಬೇರೆ, ಶೂರ ಬೇರೆ, ಕವಿ ಬೇರೆ, ಪ್ರಣಯಿ ಬೇರೆ, ದಿನಚರಿಯ ಗೃಹಸ್ವಾಮಿ ಬೇರೆ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಭಜನೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲ. ಅಂಥ ವಿಭಜನೆಗೆ ಪಕ್ಕಾ ಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯ ರೋಗಗ್ರಸ್ತ, ನೀರೋಗಿಯಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತರ ಮಾನವರನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತೆಯೇ ಪುರೂರವನನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸತಕ್ಕದ್ದು ನ್ಯಾಯ. ಕವಿ ಎಂದುಕೊಂಡು ಸಮಾಜದ ವಿಧಿ ವಾಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿದರೆ ಖಂಡನೆಗೆ ಈಡಾಗಲೇಬೇಕು, ಯಶೋವಂತನಾದರೇನು, ಚಂದ್ರನ ಮೊಮ್ಮಗನಾದರೇನು! ನಮ್ಮ ಉದಾರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಸೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ದುಷ್ಯಂತ ದಿಟವಾಗಿ 'ರಾಜರ್ಷಿ'; ಪುರೂರವನಿಗಾದರೋ ಆ ಅಂಕಿತ ಕೇವಲ ವಿನಯವೃತ್ತಿಯ ಸಂಬೋಧನೆ.

ಪುರೂರವನ 'ಪ್ರೇಮ' ಯಾವ ಬಗೆಯದು? ಕಾಳಿದಾಸನ ಯಕ್ಷನೊಡ ನಾಗಲಿ ಅಜನೊಡನಾಗಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯ ಕಡಮೆ ಅವನಿಗೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕಳತ್ರಪ್ರೇಮಿಗಳು, ಶುಚಿಗಳು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ರೋಮಿಯೊ (Romeo) ವಿನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಯಸಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲ ಪಂಡಿತರು.[103] ಅದೂ ತರ್ಕಸಮ್ಮತವಲ್ಲ. ಅವನ ರಾಗವೈಪರೀತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಆಂಟೊನಿ ಮತ್ತು ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರ' (Antony and Cleopatra) ರೂಪಕದ ಆಂಟೊನಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉಪಯುಕ್ತ. ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅಂತರ ಬಹಳವಾದರೂ, ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ಉಪಪತ್ನಿ ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರಳೆ ಸಮಸ್ತ ಸಮಗ್ರ ಜಗತ್ತು; ಅವಳಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಐಶ್ವರ್ಯ ಅಧಿಕಾರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಕೀರ್ತಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತ್ಯಾಗಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಿದ್ಧ. ಅವಳ ಒಂದು ಮಂದಸ್ಮಿತ ಸಾಕು, ತನ್ನದನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ತೊರೆದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಂಡು 'ಇದೇ ನನ್ನ ಧರಿತ್ರಿ!' (Here is my world) ಎಂದು ಉದ್ಘೋಷಿಸಬಲ್ಲ ಸಂತುಷ್ಟಿಯಿಂದ. ತನ್ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ಸತೀಮಣಿ ಆಕ್ಟೇವಿಯಾ (Octavia) ವಿಗೆ ಆಥೆನ್ಸಿಗೆ ಹೋಗುವೆನೆಂದು ಸುಳ್ಳು ನೆಪ ಹೇಳಿ ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರಳ ಈಜಿಪ್ಟಿಗೆ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ ತ್ವರೆಯಿಂದ. ಅವನ ರಾಗೋದ್ರೇಕವನ್ನು "ಅಮಲಿನ ಪಿತ್ಥವಿಕಾರ" (inebriation) "ತಲೆ ಗಿರಕಿಯ ಸ್ವೇಚ್ಛೆ" (vertiginous abandon) ಮುಂತಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿ, ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ (Benedetto Croce): "ಈ ಭಾವ ಪ್ರೇಮವಲ್ಲ; ಉಚಿತವಾದ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟು ಆಗಲೇ ಅದನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದೇವೆ ನಾವು: "ಲಂಪಟತ್ವ."[104] ಟೀಕೆಯನ್ನು

ಮುಂದುವರಿಸಿ ಮತ್ತೂ ಹೀಗೆ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ ಆತ: “ಪದಾರ್ಥತಿಷ್ಠವಾದ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನೆಗೆ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ನೀತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ, ಅಷ್ಟೊ ಇಷ್ಟೊ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಬೇಡುತ್ತದೆ ಪ್ರೇಮ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೀತಿ ನಿಯಮದ ಹೊರಗಿದ್ದೇವೆ ನಾವು, ಸಂಕಲ್ಪಬಲದ ಹೊರಗೂ ಕೂಡ ಇದ್ದೇವೆ. ಸುಂಟರಗಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ತಳ್ಳಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ.”[105] ‘ಪ್ರೇಮ’ ‘ಪ್ರೀತಿ’ ಪದಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮರ್ಜಿ ಚರ್ಯೆಗಳ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಸಬೇಕು; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಭ್ರಾಂತಿ ಪ್ರಮಾದಗಳು ಉತ್ಪನ್ನವಾದಾವು. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಒಲವನ್ನು ಅದು ಇರುವಂತೆಯೇ ರೂಪಿಸಿರುವ ಪಂಡಿತರು ಹೇರಳ; ಸುಧಾಂಶುವಿನ ಪೌತ್ರ ಸಹಸ್ರಾಂಶುವಿನ ಪ್ರಪೌತ್ರನಾದರೇನು ಪುರೂರವನ ಒಲವನ್ನೂ ಅದು ಇರುವಂತೆಯೇ ವಿವರಿಸಬೇಕಲ್ಲವೆ? “ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಶಕ್ತಿಯು ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲಿನ ಹಂತವನ್ನೇರಿ ಶಾಂತಿ ಸಂಯಮಗಳು ತಲೆದೋರಿರುವ ಶುದ್ಧ ಪ್ರೇಮವು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು.” (ಪುಟ–೧೫೯) ಹೀಗೆಂದಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸ ವದನದಿಂದಲೇ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಹೊರಬಿದ್ದಿವೆ: “ಪುರೂರವನ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಗಾಢತೆಯಿದ್ದರೂ ವಿರಹವು ತೀವ್ರವೆನ್ನಲು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅನೇಕ ಆಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದರೂ ಅವನ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮಾಪೇಕ್ಷೆಯೂ ಕೂಡ ಕಾಮೋಪಭೋಗಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಂದು ತೋರುವುದು. ಉರ್ವಶಿಯ ಪ್ರೇಮವೂ ಈರೀತಿಯದೇ; ಗಾಢತೆಯಿದ್ದರೂ ಸಂಯಮವೇನೂ ಕಾಣದು.”[106] (ಪುಟ–೧೪೯) ವಿಷಯತೃಪ್ತಿಯೇ ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಮುಖ್ಯಾಶಯ; ಆದರೆ ತೃಪ್ತಿಯೆಲ್ಲಿದೆ ವಿಷಯತೃಪ್ತಿಗೆ? ಔಶೀನರಿಯ ತ್ಯಾಗವೂ ಪುರೂರವನ ವಿರಹಖೇದವೂ ಇರುವುದರಿಂದ, “ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ” “ಕರುಣ ರಸದ ಒಂದು ನಾಟಕ, ಭಾವೋದ್ರೇಕದ ನಾಟಕವಲ್ಲ”[107] ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿ ಈಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ನಾಟಕದ ಕುರುಹುಗಳೆಲ್ಲ ಮುಂದೈಸಿ ರಾಗಾತಿರೇಕವನ್ನೂ ದೈಹಿಕಲಾಲಸೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತಿವೆ. ತಾನೂ ಮದ್ದಾನೆಯೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಪುರೂರವ ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಯ (IV — ೫೫) ವನ್ನು ನೋಡಿ.

ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಶರೀರದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಆಸಕ್ತ ನಿರ್ದೇಶನ ಇಲ್ಲದ ಭಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. “ಗುರುನಿತಮ್ಬ, ಚಕ್ಷುರಾಯತಂ, ಸ್ತನಮಧ್ಯೋಚ್ಛ್ವಾಸ, ವರತನು, ಮದಖೇಲಿಪದಂ, ರಥಾಂಗಶ್ರೋಣಿ, ಸುಭ್ರೂ, ಯೂಥಿಕಾಶಬಲಕೇಶಿ, ಅಲ್ಪಕುಚಾನ್ತರೆ’ ಮುಖೋಚ್ಛ್ವಾಸಗನ್ಧಂ, ಅಪಾಂಗನೇತ್ರೆ, ನಿಮಗ್ನನಾಭೀ, ಅರ್ಧಮುಖಿ, ರಥೋಪಮಶ್ರೋಣಿ, ಮದಿರೇಕ್ಷಣೆ, ಸಕಲೇಂದುಮುಖೀ, ಉಷ್ಣಕಾಃ ಶರೀರಕೇ, ಸ್ತನಕಮ್ಪಕ್ರಿಯೆ, ಸರ್ವಾಂಗಸುನ್ದರೀ, ಅನಂಗಕ್ಲಿಷ್ಟಮಂಗಂ, ಕರಸ್ಪರ್ಶ, ಶರೀರಸಂಪರ್ಕ” ಮುಂತಾದವು ನಿಬಿಡವಾಗಿವೆ. ಔಶೀನರಿಯನ್ನು ಕೂಡ “ರಂಭೋರು” ಎಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕು ರಾಜಕಾಮಿ. ಶಯನಾಗಾರದ

ಮಾತು ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವಷ್ಟು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. "ಉರ್ವಶೀಂ ಹಸ್ತೇನಾವಲಮ್ಬ್ಯ"; "ಸಮಯಃ ಖಲು ತೇ ವಾಸಗೃಹ ಪ್ರವೇಶಸ್ಯ"; "ಲುಲಿತ ಪಾರಿಜಾತ ಶಯನೀಯೇ"; "ರತಿವಿಗಳಿತ ಬನ್ಧೇ ಕೇಶಹಸ್ತೇ ಸುಕೇಶ್ಯಾಃ"; "ಮಯಾ ದಷ್ಟಾಧರಂ ತಸ್ಯಾಃ ಸಸೀತ್ಕಾರಮಿವಾನನಮ್"; "ರತಿಖೇದ ಸುಪ್ತಮಪಿ ಮಾಂ ಶಯನೇ": ಇವೆಲ್ಲ ಸೂಚಿಸುವುದೇನು? ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ನಾಲ್ಕನೇ ಪದ್ಯದ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೆಟ್ಟ ಮಸಿ ಬೊಟ್ಟು:

ನಿಷಿಂಚನ್ ಮಾಧವೀಮೇತಾಂ ಲತಾಂ ಕೌಂದೀಂ ಚ ನರ್ತಯನ್ ।
ಸ್ನೇಹದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಯೋರ್ಯೋಗಾತ್ಕಾಮೀವ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಮೇ ॥

ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯ (II — ೭) ವೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿದೆ. "ಕಾಳಿದಾಸ ಸ್ತ್ರೀ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಇಂದ್ರಿಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುವ, ಕೆಲವು ಸಾರಿ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ, ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ."[108] ಅಂಥ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲೇಖಕರ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ಕಲುಷಿತವೆಂಬ ಅರೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಓರ್ವ ಪಂಡಿತವರ್ಯ.[109] ಬರಿ ಪದಗುಚ್ಛಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲ, ಒಂದು ಕಾಲದ ಕವಿತಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲ, ನಾವು ಈಗ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ; ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಕವಿಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಪಾತ್ರದ ಮನೋಭಾವ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ. ಪುರೂರವನ ಪ್ರಣಯ ಆಂಗಿಕವೂ ಉದ್ವೇಗ ಪ್ರಮುಖವೂ ಕಾಮಾತುರ ಯುಕ್ತವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ಪರಿಶುದ್ಧಿಯೂ ಹಿರಿಮೆಯೂ ಕಡಮೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ವಿಚಾರವೆಲ್ಲ ವನ್ನೂ ಅಲಕ್ಷಿಸುವ ತನ್ಮಯತೆ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಗಾಢಗುಣವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವವರು ಮೆಚ್ಚಬಹುದು.

೨) ಅಪ್ಸರೆಯರು ಬ್ರಹ್ಮನ ಅಂಗೈಯಿಂದ ಜನಿಸಿದವರು ಎಂಬ ಭಾಗವತದ ಕಥೆಗಿಂತ, ಮಥನಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕ್ಷೀರಸಮುದ್ರದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದವರು ಎಂಬ ಭಾರತ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆ ಹೆಚ್ಚು ಚೆಲುವಾಗಿದೆ.* ತರಂಗಶ್ರೇಣಿಗಳ ಫೇನಮಾಲೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ಪುರಾತನ ಆರ್ಯಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರಬೇಕು ಅವರನ್ನು, ಊರ್ಮಿ ಪಥವೇ ಸಂಚಾರದ ಪಥವಾಗುಳ್ಳ ಶ್ವೇತ ವಸನದ ಮನಮೋಹಿನಿಯರನ್ನು. ದಾನವರಾಗಲಿ ದೇವತೆ ಗಳಾಗಲಿ ಅವರನ್ನು ಕೈಹಿಡಿಯಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲವಾಗಿ, ಸರ್ವರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯರಾಗಿರ ಬೇಕಾದ ವೃತ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿತಂತೆ. ಹೀಗೆ ಅವರು ಸ್ವರ್ಗದ ವಾರವಿಲಾಸಿನಿಯ ರಾದದ್ದು. ಉದಕ ತುಂಬಿದ ಮೋಡಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅವತರಿಸಿ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಕಣ್ಣನ್ನು ಕೋರೈಸುವ ಮಿಂಚುಗಳೂ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದು ಅಪ್ಸರೆಯರಿಗೆ. ಸಿಡಿಲೇ ಆಯುಧವಾಗುಳ್ಳ ದೇವೇಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಗಾಯಕಿ ನರ್ತಕಿಯರು;

* ರಂಭೆಯೊಬ್ಬಳೇ ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದವಳು ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಉಂಟು.

ಹಾಗೂ ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಉಪಕರಣ. ಪುರಾತನ ವಿವರಣೆಗಳ ಒಟ್ಟು ಸಾರಾಂಶ ಇಷ್ಟು: ಅಪ್ಸರೆಯರು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಲಾವಣ್ಯವತಿಯರೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಚಪಲೆಯರು. ಪ್ರಕೃತಿ ಜನ್ಯವಾದ ಇಂದ್ರಿಯಲೋಲುಪತೆಯೇ ಅವರ ಉಪಾಸನೆಯ ಸರ್ವಸ್ವ; ನೀತಿ ಬಂಧನಗಳ ಅಂಕೆಯನ್ನು ಕಂಡರಿಯದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವಿಗಳು; ಆತ್ಮ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯ ಹಂಗು ಕೊಂಚವೂ ಇಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ.

ಸೊಬಗಿತ್ತಿಯರಲ್ಲಿ ಸೊಬಗಿತ್ತಿ, ಅಪ್ಸರೆಯರಿಗೇ ಅಪ್ಸರೆ, ಎಂಬ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಯ್ತು ಉರ್ವಶಿಗೆ; ನಾರಾಯಣಋಷಿಯೇ ಅವಳ ಜನ್ಮದಾತ. ತಪೋನಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದ ಆತನಿಗೆ ವ್ರತ ಕೆಡಿಸಿರೆಂದು ವಿಶ್ವಮೋಹಕ ವಾರಿನಾರಿಯರಿಗೆ ಇಂದ್ರ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದ. ಅವರನ್ನು ಕಂಡು ಅಪಹಾಸ್ಯದೊಡನೆ ಕನಿಕರವನ್ನೂ ತಳೆದ ಆ ಪರಮಪುರುಷ. ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಲೋಭನೆಯನ್ನೂ ತನ್ನಿಂದ ತೆಗೆದು ಹೊರಗಿರಿಸಿ ರಾಗಮುಕ್ತ ಸಾರ್ವಭೌಮನಾಗಿರಬಲ್ಲ ಊಹಾತೀತ ಸಾಹಸದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ಸರ್ವಕಾಮುಕ್ಕೂ ಉಗಮಸ್ಥಾನವಾದ ತೊಡೆಯನ್ನು ಉಗುರಿನಿಂದ ಕೆರೆದು, ಉತ್ಪತ್ತಿಗೈದು ಆ ಸುರಸುಂದರಿಯರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಡಂಗುಬಡಿಸುವ 'ಮಹಾ ಅಪ್ಸರೆ'ಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ. ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಭೀತಿಯನ್ನು ತರುವ ವರತಪಸ್ವಿಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಕಾಮತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಕಡೆಯ ಸಹಾಯಕಿಯಾಗಿರಲೆಂದು ಅವಳನ್ನು ದಾನಮಾಡಿದ. ಅವಳೇ ಉರ್ವಶಿ, ವಿಶ್ವ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಲಾವಣ್ಯದ ತುತ್ತತುದಿ; ಅವಳ ಕುಡಿನೋಟ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕರ ಎಲ್ಲರಿಗೂ, ನರ * ನಾರಾಯಣರಿಬ್ಬರ ಹೊರತು. ಉರ್ವಶಿ ಎಂದೊಡನೆ ರಸಿಕನ ವಿಭಾವನೆ ಕುದುರುತ್ತದೆ, ಹೃದಯ ಎದ್ದು ಕುಣಿದಾಡುತ್ತದೆ. ಉಷಾದೇವಿಯೊಡನೆ ಅವಳನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ, ಮಂದಸ್ಮಿತದ ಉಪಮೆಯೊಂದೇ ಏಕೆ, ಎಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯಾತಿಶಯವೂ ಉರ್ವಶಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆಗಸದ ನೀಲವೈಭವ, ನಕ್ಷತ್ರಮಂಡಲದ ಹೊಳಪು, ಬೆಳುದಿಂಗಳು, ನಿಶಾಪತಿಯ ಕೋಮಲ ಕಾಂತಿ, ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲು, ರತ್ನಾಕರನ ಅಗಣಿತ ಉಲ್ಲಾಸ, ವೃಕ್ಷರಾಜಿಯ ದಟ್ಟ ಹಸುರು, ಮಂಜುವಿಡಿದ ಪರ್ವತದ ಭವ್ಯತೆ, ಗಾಳಿಯ ಶೀತಲ ಸೌರಭ್ಯ, ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯವನ್ನು ಚಕಿತಗೊಳಿಸುವ ನೂರಾರು ನಿಸ್ವನ, ಮಾನವ ಜೀವನದ ಎತ್ತರ, ಕಲೆಯ ಮಹಿಮೆ — ಮುಂತಾದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ದಕ್ಕಲಾರದ ತಿರುಳು ರಮಣೀಯತೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಉರ್ವಶಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ದಕ್ಕಲಾರದು, ಆದರೂ ಅದರ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಬಯಸದೇ ಇರಲಾರ ಭಾವುಕ; ಅವನ ಮೇಲೆ ಪ್ರವಹಿಸಿ ಉರುಳಿ ಅದು ಅವನ ಇಡೀ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ.[110]

---

* ಇಂದ್ರನ ಅತಿಥಿಯಾಗಿದ್ದ ಅರ್ಜುನನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಕೊರೆಯಲಾರದೆ ಉರ್ವಶಿಯ ವಯ್ಯಾರ ವಿಫಲವಾಗಿ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ.

ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸುವ ಇಂಥ ಉರ್ವಶಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೇ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿವಾಸಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ; ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾರದ ಸಾರಾಂಶ ಅವಳು; ಪ್ರೇಮಸಾರದ ಸಾರಾಂಶಕ್ಕೆ ಅವಳಮೇಲೆ ಆಧಿಪತ್ಯ."[111] ಮಾನವೀಯ ದೈವಿಕ ಭಾಗಗಳೆರಡೂ ಅವಳಲ್ಲಿ ಇವೆಯೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಭಾವನೆ. "ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಮನುಷ್ಯಾತೀತವಾದ ಗುಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣ" ಅವಳು.[112] "ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಹೆಂಗಸೆನ್ನಲು ಅವಳು ತುಂಬ ಅಪ್ಸರೆ; ಅಪ್ಸರೆಯೆನ್ನಲು ತುಂಬ ಹೆಂಗಸು."[113] ಪ್ರೊ. ರೈಡರನ ಈ ನಾಟುನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಚಾತುರ್ಯದ ಗೀಳು ಹೆಚ್ಚು, ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತವಕ ಕಡಮೆ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ಹೇಳಿಕೆ ಸ್ವೀಕರಣಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ವೇದ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಕವಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿ, ಕೊನೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಹೀಗೆ: "ಇಂಥ ಬಾಹ್ಯ ಬೆಡಗುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಉರ್ವಶೀ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಶೂನ್ಯ. ಉಜ್ವಲ ಲಾವಣ್ಯದ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳು ಗಾಢಪ್ರೀತಿಗೆ ಬದ್ಧಿರುವಂತೆ ಸರಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ನಮಗೆ ಅವನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ."[114] ಅಲ್ಲದೆ ಹೆಣ್ಣುಜಾತಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಂಜಿಕೆ, ಮುಂಗೋಪ, ಹಠ, ಹುಡುಗತನ, ಭಾವಾವೇಶ, ಪೂರ್ಣ ಪ್ರೀತಿ, ನೇರ ವಚನ, ಅಕುಟಿಲತ್ವ, ಪ್ರಸನ್ನತೆಗಳ ಚಹರೆಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ, ಅವಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ಸರೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವಾಗಿ. "ಈಕೆ ಸ್ವರ್ಗದ ಒಬ್ಬ ಅಪ್ಸರೆಯಾದರೆ, ಸ್ವರ್ಗ ಸಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಭೂಮಿಯಂತೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ."[115] ಸತ್ಯಾಂಶದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಬೆರಳನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ. ಮನುಷ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವ ಒಬ್ಬ ಜೀವಿ ಈ ಉರ್ವಶಿ; ಮನುಷ್ಯರಂತೆಯೇ ಅವಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಧು. "ಪರಂತು, ಉರ್ವಶಿಯು ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀ — ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಹಾಗಿಲ್ಲ."[116] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವಳು ಊರ್ಧ್ವಲೋಕದ ಅಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀ ಎಂಬ ಊಹೆಯನ್ನೇ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರಗೊಡದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಿದ್ದರೆ ಕ್ಷೇಮ.

"ಉರ್ವಶಿ ಒಬ್ಬ ಮನೋಹರೆಯಾದ ನಾಯಕಿ."[117] ಅತ್ಯಂತ ರೂಪವತಿ, ನಿಜ; ಪುರೂರವನ ಹೃದಯ ಬುದ್ಧಿ ಶೀಲ ವಿನಯ ಲವಲವಿಕೆ ಆಸೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೂರೆಗೊಂಡಿರುವ ಗಾಡಿಗಾತಿ; ಅವನನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿರುವ ಮೋಹಿನಿ. ಅಚ್ಚರಿ ಕಥೆ (romance) ಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾಯಕಿಯ ಪ್ರಥಮ ಲಾಂಛನ ಕವಿಯ ವಚನಕ್ಕೂ ನಿಲುಕದ ಕಮನೀಯತೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮನಸೋಲುತ್ತಾನೆ ನಾಯಕ. ಅವಳ ಇತರ ಸದ್ಗುಣಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತ ಆಗುತ್ತ ಅವನ ಅನುರಾಗ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡು ತೀಕ್ಷ್ಣತರವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಅವಳನ್ನು ಪಡೆಯದಿದ್ದರೆ ತನ್ನ ಬದುಕೇ ನಿಷ್ಫಲ

ವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಅವನಿಗೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾತಿಶಯಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಸೌಶೀಲ್ಯ ಇವೆಯೇ ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಕಿಸೋಣ.

ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಉರ್ವಶಿಯ ಚಿತ್ರ ಹೆಂಗಸಿನ ಚಿತ್ರ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಸಾಲದಾಗಿ, ಅವಳೊಬ್ಬ ಸಾಧ್ವಿ ಹೆಂಗಸೆಂದು ನೋಡುವುದು ಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊವಿಗೆ. "ಅತಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಅವಳಲ್ಲಿ ಕಂಡೇಕಾಣುತ್ತೇವೆಂದು ಛಲಹಿಡಿಯುವ ಸ್ವರ್ಗದ ವಾರವನಿತೆಯ ಕುರುಹೇನೂ ನನಗೆ ಕಾಣಿಸದು. ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ಮೂಲೆಗಳ ಒಳಗಡೆ — ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಅನುಮತಿ ಕೊಡುವುದು ಅಷ್ಟೆ — ಅವಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹಿತಕಾರಿ, ಏನೂ ಅರಿಯದವಳು; ಮಾನಮರ್ಯಾದೆನಂತೆ ಎಂದು ಕೂಡ ಹೇಳಬೇಕು; ಅದಾಗದಿದ್ದರೂ ಮಾನಗೆಟ್ಟವಳಲ್ಲ."[118] ಇದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿ ಈಯುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೀರ ವಿರಳ; ವಿರೋಧಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿಪುಲ. "ಅವಳು ಸ್ತ್ರೀಜನೋಚಿತವಾದ ಲಜ್ಜೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡದೆ ಇರುವ ಸೊಗಸುಗಾತಿ. ಭೋಗವೊಂದೇ ಅವಳ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ."[119] "ಉರ್ವಶಿ ಸ್ವತಂತ್ರೆಯಾದ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚ ಪ್ರಕೃತಿಯ ದೇವಲೋಕದ ಪ್ರೌಢ ವೇಶ್ಯೆ. ಅವಳು ತಾನಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿದ ಒಬ್ಬ ಸುಂದರ ವೀರಪುರುಷನನ್ನು ನಂದನವನಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡುಹೋಗಿ ವಿಹರಿಸುವಳು; ಅವಳಿಗೆ ಅತ್ತೆಮಾವಂದಿರ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ; ಸವತಿಯರ ಕಾಟವಿಲ್ಲ."[120] "ಅವಳೊಬ್ಬ **ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀ***; ಆದ್ದರಿಂದ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅರಸನಿಗೆ ಅವಳು ಭೇಟಿಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾನಮರ್ಯಾದೆಯ ಚಿಂತೆ ಏನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ."[121] "ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿರುವುದು ಏನೆಂದರೆ ಆ ಹೆಂಗಸು — ಉರ್ವಶಿ — ಗಂಡಸಿನಲ್ಲಿಗೆ ತ್ವರೆಯಿಂದ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ, ಅವನಾಡುವುದನ್ನು ಆಲೈಸಿ ತನ್ನಮೇಲೆ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಎಂಬ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ಶಕುಂತಲೆ ಅಥವಾ ಪಾರ್ವತಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಂಡಸನ್ನು ತಾನೇ ಅರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಉರ್ವಶಿಯ ವೇಶ್ಯಾ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದು ಸಂಜ್ಞೆ."[122] ಪ್ರಣಯಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನ ತವಕ; ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಾತರ ಅಷ್ಟೆ, ಅವಳು ಕಾರ್ಯಾಸಕ್ತೆ. ಈ ಗುಣಚರ್ಯೆಯ ವಿಲೋಮ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. "ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಅವಳೊಬ್ಬ ವಾರಾಂಗನೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ದೊರೆಯಲ್ಲಿ ಮೋಹ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಮುಂದಾಗಿ ಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೇನೂ ಕಿರಿಕಿರಿಯಿಲ್ಲ; ಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನು ಅಪ್ರವರ್ತಕ."[123] ಋಷಿ ವಿಸರ್ಜಿಸಿದ ಕೊಳಕು ದ್ರವ್ಯ, ಏನು ಮಾಡಿದರೆ ತಾನೆ ತೊಡೆದುಹೋದೀತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣ! 'ಸಲಜ್ಜಾ ಗಣಿಕಾ ನಷ್ಟ' ಅಲ್ಲವೇ? ವಸಂತಸೇನೆಯೊಂದಿಗೆ ಉರ್ವಶಿ

---

* ಅರ್ಥಾತ್ ಸೂಳೆ.

ಯನ್ನು ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್, ಇಬ್ಬರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಪ್ಪೊಂದು ಬಗೆಯುವೆ. ಹುಟ್ಟನಿಂದ ಕೀಳಾದರೂ ಗುಣದಿಂದ ಮೇಲಾಗಿದ್ದಾಳೆ ವಸಂತಸೇನೆ; ಹುಟ್ಟದಂದಿನಿಂದ ರಾಗಪರವಶಳಾಗಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ ಉರ್ವಶಿ. ನಾಟಕಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಒಬ್ಬ ವಿನೀತ ಗೃಹಿಣಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ; ಕರಿ ನಾಯಿಯನ್ನು ಬಿಳಿಮಮಾಡುವ ವ್ಯಾಪಾರ ಅದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಮರೆತ !

ಔಶೀನರಿಯ 'ಕೊಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನೊಡನೆ ಸಹಘಾತುಕಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ ಉರ್ವಶಿ. ಎಂಥವಳಾದರೂ ಹೆಣ್ಣಾದುದರಿಂದ ಅವಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಭೂತದಯೆ ಸುಳಿವು ತೋರಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮರುಕ್ಷಣ: "ಹಲಾ ಪ್ರಿಯ ಕಳತ್ರೋ ರಾಜರ್ಷಿಃ।" ಆದರೇನು? ಚೆಲುವೆಯರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಚೆಲುವೆಯೋ ಹಾಗೆ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಮ ಸ್ವಾರ್ಥಿ ಅವಳು. ತಕ್ಷಣವೇ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ: "ನ ಪುನ ಹೃದಯಂ ನಿವರ್ತಯಿತುಂ ಶಕ್ನೋಮಿ।" ತನ್ನ ಒಲವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳು ವುದು ಬೇಡ; ಮಹಾರಾಣಿಯನ್ನು ಅಕ್ಕನಂತೆ ಬಗೆದು, ಅವಳ ಮೇಲೂ ಒಲವನ್ನಿಡ ಬೇಕೆಂದು ತನ್ನ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ನಿರ್ಬಂಧಿಸಬಾರದು? ನಾಣ್ಣುಡಿಯ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಸತ್ಯವಾದದ್ದು: 'ವೇಶ್ಯಾನಾಂ ಚ ಕುತಃ ಸ್ನೇಹಃ?' ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ಅನುತಾಪ ಇನ್ನೊಂದು ಘಳಿಗೆ ಇರಬಯಸಿದರೂ, ಅದನ್ನು ಬಡಿದೋಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದ್ದಾಳಲ್ಲವೆ ವೇಶ್ಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ಕುಟ್ಟನಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ; ಅವಳ ಸಲಹೆ ಅವಳಿಗೆ ತಕ್ಕು ದಾಗಿದೆ: "ಕಿಂ ಪುನಸ್ತ್ವಯಾ ನಿರಾಶಯಾ ನಿವರ್ತ್ಯತೇ।" ಉರ್ವಶಿಯ ಅಪರಾಧ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಪುರೂರವನ ಪತ್ನಿಯ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಅವಳು ಅರಿತಿರುವುದರಿಂದ. "ಶಚಿಗೇನೂ ಕಡಮೆಯಲ್ಲದ ಔಶೀನರಿಯು ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ತಾನು ಇವನನ್ನು ಕಾಮಿಸಿದುದು ಮಾತ್ರ ತಪ್ಪಲ್ಲವೆಂದು ಇವಳ ಭಾವನೆ. ಇದು ಇವಳ ಸ್ವಾರ್ಥತೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆ."[೩] ಸ್ವಸೌಖ್ಯೋಪಾಸಕಿಗೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ಜ್ಯೇಷ್ಠಮಾತೆ"ಯ ನೆನಪಾಗುವುದು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಅನುಚಿತ, ದಕ್ಷನಲ್ಲದ ಲೇಖಕ ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ತಂದು ಸೇರಿಸಿದ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಸಂಗತಿ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ. ಔಶೀನರಿಗೆ ರಮ್ಯತೆಯ ಕೊರತೆಯೇನೂ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ; ಒಳಗಣ ರಮ್ಯತೆಯಾದರೋ ಅವಳಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧಿ; ಈಕ್ಷಿಸಿದವರು ತಕ್ಷಣ ನಮಸ್ಕರಿಸಲೇಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತು ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ಈರ್ಷ್ಯೆ ಏನೂ ತೋರಿಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಹೇಗಾಯ್ತು? 'ಶಚಿಗಿಂತ ಕಡಮೆಯಲ್ಲ ಈಕೆ' ಎಂದು ಉರ್ವಶಿ ಹೇಳುವಾಗ, ಸಖಿಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾಳೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ: "ಸಾಧು ಅಸೂಯಾಪರಾಙ್ಮುಖಂ ಮನ್ತ್ರಿತಮ್।" ಅವಳಿಗೇನು ಗೊತ್ತು ಕೆಳೆಯಳ ಹೃದಯ ಕುಹರದ ಗುಟ್ಟು? ಅಸೂಯೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದೆ ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ — (ವಿದ್ಯಾಧರೆಯ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕರೆಯಿರಿ). ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ

ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ವ್ಯಾಜವಿಲ್ಲ. ಡಾ. ರೂಬನ್ ನುಡಿದಿರುವಂತೆ "ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರಳಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತಾಳೆ ಉರ್ವಶಿ, ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ತನಗೇ ವಿಜಯವೆಂಬುದನ್ನು ಅವಳು ಅರಿತಿದ್ದಾಳೆ."[125]

ಆಯುಃಕುಮಾರನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಹಿಡಿಯುವ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ಉರ್ವಶಿಯ ಪಾತ್ರ ಅತಿ ಕಲುಷಿತವಾಗಿದೆ. ಬದ್ಧ ವೇಶ್ಯೆಯು ಹೊರತು ಮತ್ತಾವ ಹೆಂಗಸೂ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾರಳು ಅಂಥ ಮಾತೃಸ್ವಭಾವ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕೃತ್ಯವನ್ನ. ಅದನ್ನು ಹಳಿಯದ ಪಂಡಿತರು ಬಲು ಕಡಮೆ. "ಅವಳಿಗೆ ಜನನಿಯ ಹೃದಯವೇ ಇಲ್ಲ."[126] "ಅಲ್ಲದೆ, ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ವಿಚ್ಛೇದನವಾಗುವುದೆಂಬ ಭಯದಿಂದ ತಾನು ಹೆತ್ತ ಮಗನನ್ನೇ ದೂರಮಾಡಿದುದು ಅಮಾನುಷಿತ್ವದ ಮುಗಿಲು."[127] "ಮರೆಯಾಗಿ ನಿಂತು ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತ ಅವನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಆಲಿಸುವ ಅವಳ ಮಾಂತ್ರಿಕಬಲ ಎಷ್ಟು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವೋ ಅಷ್ಟೇ ಅಸ್ವಭಾವಿಕ 'ಗಂಡನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಡ ಕೂಸನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಪರಿತ್ಯಜಿಸು' ಎಂದು ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವ ತಾಯಿ ಮಮತೆಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ಅಭಾವ."[128] ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿದ ಮಗುವಿನ ಯೋಚನೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ; ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷದ ನಂತರ ಅವನನ್ನು ತಾಪಸಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಾಗಲೂ, ಅವಳಿಗೆ ನಲ್ಲನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯ್ತಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಂಕಟವೇ ಸಂಕಟ ಎದೆತುಂಬ. "ಮಮ ಪುತ್ರಕ ಆಯುಃ। ಮಹಾನ್ಖಲು ಸಂವೃತ್ತಃ।" ಎಂದು, ತಕ್ಷಣವೇ ಅಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ, ತಾಯಿಯಂತಲ್ಲ, ವಿಷಯಾಸಕ್ತೆಯಂತೆ.* ಮಹೇಂದ್ರನ ವಚನವನ್ನು ನಾರದ ತಂದ ಕೂಡಲೇ ನಾಚಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ತನಗೇ ಅವಳು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ: "ಅಹೋ ಶಲ್ಯಮಿವ ಮೇ ಹೃದಯಾದಪನೀತಮ್।" "ಉರ್ವಶಿಯ ಗುಣಶೀಲ ಮನುಷ್ಯಸಾಧಾರಣವಾದ ಜೀವನದಿಂದ ಕೊಂಚ ದೂರವಾದದ್ದು .... ತಾಯಿ ಮಮತೆ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲ .... ಅವಳದ್ದು ಸ್ವಾರ್ಥ ಪ್ರೀತಿ."[129] ಹೆತ್ತವಳ ಹೃದಯವನ್ನು ನೋಡಲಿಚ್ಛಿಸಿದರೆ ಚಾಸರ್ (Chaucer) ಕವಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಗ್ರಿಸೆಲ್ಡಿಸ್ (Griseldis) ಕಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ನೋಡೋಣ, ಪ್ರಪಂಚಸಾಹಿತ್ಯ ಈಯಬಲ್ಲ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು. ಗ್ರಿಸೆಲ್ಡ ರೈತನ ಮನೆಯ ಕನ್ಯೆ; ಅವಳ ಸದ್ಗುಣವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ಶ್ರೀಮಂತ ನಾಡ್ಪ್ರಭು ವಾಲ್ಟರ್ (Count Walter); ಹಾಗೂ ಅವಳ ಸಹನೆ ಲೋಕವಿದಿತವಾಗಲೆಂದು ಅವಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ತನುಜೆ ತನಯ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಅವಳಿಂದ ದೂರ ಕಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ವಧೆಯಾಗಿರುವರೆಂದೇ ಅವಳ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ವಲ್ಲಭನಿಗೆ :

---

* ಇಬ್ಸನ್ ಕವಿಯ "ಪುಟ್ಟ ಅಯಾಲ್ಫ್" (Little Eyolf) ಎಂಬ ದಾರುಣ ನಾಟಕ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾ ಕೊರಗಲೇತಕ್ಕೆ
ನನ್ನ ಮಗನೂ ಮಗಳೂ ಕೊಲೆಯಾಗಿದ್ದರೂ,
ನಿನ್ನ ಆಜ್ಞೆಯಿಂದ? ನಾನಾಡುವೆ ಇಷ್ಟನ್ನೆ;
ಶಿಶುದ್ವಯದ ವಿಚಾರ ನನಗಾದ ಪಾತ್ರ ಇಷ್ಟೆ:
ಮೊದಲು ಕಾಹಿಲೆ, ಅನಂತರ ನೋವು, ಅಳಲು ![130]

ಅವಳಾಡುವ ಸರಳವೂ ಲಲಿತವೂ ಆದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಳವೇ ಕಾಣದ ಸಂತಾಪ ಮನೆಮಾಡಿದೆ! ಆದರೂ ಭರ್ತ, ನಾಡಿನೊಡೆಯ, ಅವನ ಮಾತಿಗೆ ಎದುರಾಡುವುದೆಂತು? ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ರೋದಿಸಿ ಅವನ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಉಮ್ಮಳ ತರುವುದು ಸತಿಯ, ಪ್ರಜೆಯ, ಕೆಲಸವೆ?

ಉರ್ವಶಿ ಗೈದಿರುವ ಪುತ್ರದೂರೀಕರಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿರುವವರೂ ಅದರ ವಿಷಮತೆಯನ್ನು ಇಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ವಾದ ಹೂಡಿರುವವರೂ ಉಂಟು. ಅ) ಚ್ಯವನಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸುತನನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಇಟ್ಟಂತಾಯ್ತು, ಅವನ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಿದಂತಾಯ್ತು! ಇದು ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[131] ಆದರೆ, ಈಗತಾನೇ ಜನಿಸಿರುವ ಶಿಶುವಿಗೆ ಗುರುಕುಲದ ಗೋಜೇಕೆ? ತಾಯಿಗಿಂತ ಅಧಿಕ ಆಶ್ರಯ ಯಾವುದು, ಪೋಷಕಿ ಯಾರು ಅದಕ್ಕೆ? ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಕುಮಾರನ ಯೋಗಕ್ಷೇಮ ಪುರೂರವನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಅಲ್ಲವೆ? ಆ) ಚ್ಯವನಾಶ್ರಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನದ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದಿತಾಗಿ, ಆಗಾಗ ಉರ್ವಶಿ ಗುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಳಂತೆ! ಇದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ಕಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ವಾಕ್ಯವಿದೆ: "ಕಳಂಕವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಗುವಂತಿಲ್ಲ."[132] ಐದನೇ ಅಂಕದ ವ್ಯವಹಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಉರ್ವಶಿಗೂ ಸತ್ಯವತಿಗೂ ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಬಹಳಕಾಲ ಸವೆದುಹೋಗಿರುವುದನ್ನು. 'ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವನಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾನೆ!' ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರದ ತಾತ್ಪರ್ಯವೂ ಅದೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಇ) ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಕರ್ಣನನ್ನು ಕುಂತಿ ಗಂಗೆಗೆ ಎಸೆದುಬಿಡಲಿಲ್ಲವೇ?"[133] ಉರ್ವಶಿಯಾದರೋ ಮಗನನ್ನು ಮುನಿ ತಪೋವನದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ಕ್ಷಮಾರ್ಹೆ! ಈ ಹೋಲಿಕೆ ಸರಿಯಲ್ಲ; ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲ. ಕುಂತಿ ಇನ್ನೂ ಬಾಲಿಕೆ; ಮುಂದಾಲೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಜಪಿಸಿದಳು; ಅರ್ಕಪುತ್ರ ಉದ್ಭವಿಸಿದಾಗ ಬೆದರಿ ನಡುಗಿ ಎಸೆದಳು ಕೂಸನ್ನು ದಿಙ್ಮೂಢಳಾಗಿ. ಉರ್ವಶಿ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಅರಿತಿರಬೇಕಾದ ಪ್ರಮದೆ; ಅವಳೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ತರವೆ? ಅಲ್ಲದೆ, ಅವಳ ಪರಮ ಧ್ಯೇಯವಾದ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಏನೆನ್ನೋಣ! ಆದರೂ, ಏನೂ ಅರಿಯದ ಕನ್ಯೆ ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಅನಾಹುತ ಒಂದೆ ಎರಡೆ? ಕರ್ಣ ಪ್ರಸಂಗದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಆಯುಃಪ್ರಸಂಗದ ನಾಟಕಾಭಾಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಉರ್ವಶಿಗೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ ಅಂಥ ಅಕಾರ್ಯದ

ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ? ಕೂದಲೆಳೆ ಕೊಂಕದೆ ಸರಸಸಲ್ಲಾಪದಲ್ಲಿ ನಿಮಗ್ನಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಹನ್ನೆರಡು ಸಂವತ್ಸರ! ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಇನಿಯನ ಜೀವಾವಧಿ ಅದೇ ಆಮೋದದಲ್ಲಿರು ಎಂಬ ದೇವೇಂದ್ರ ಕೃಪೆ ಬೇರೆ! ದುಃಖಶತ ಜನನಿಯಾದ ಕುಂತಿದೇವಿ ಎಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣದ ಚಿಟ್ಟೆಯಾದ ಈ ಮೋಜುಗಾತಿ ಎಲ್ಲಿ! ಈ) ವಿದೂಷಕನ ಈ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾಧಾನ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ : " ಮಾ ಭವಾನ್ ಸರ್ವಂ ಮಾನುಷೀ ಧರ್ಮಂ ದಿವ್ಯಾಸು ಸಂಭಾವಯತು । ಪ್ರಭಾವ ನಿಗೂಢಾನಿ ತಾಸಾಂ ಚರಿತಾನಿ ।" " ಕೋ ದೇವತಾರಹಸ್ಯಾನಿ ತರ್ಕಯಿಷ್ಯತಿ । " ಪ್ರಾಯಶಃ ಉರ್ವಶಿಯ ಪರವಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸನೇ ಇಡಬಹುದಾದ ವಾದ ಅದು. ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಲ್ಲ, ಉತ್ತರದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯ ; ಶಂಕೆಗೆ ಸಮಾಧಾನವೀಯುವ ವಿಧಾನ ವಲ್ಲ, ಶಂಕೆ ಕೂಡದೆಂದು ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸುವ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ದೇವತ್ವವೆಂಬ ಮುಖ ಮುಸುಕಿನಿಂದ ಏನೂ ರಕ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲ ಉರ್ವಶಿಗೆ ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅದು ತುಂಬ ಹರುಕುಬಟ್ಟೆ. ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲೂ ಅವಳನ್ನು ನರಮಹಿಳೆ ಯಂತೆಯೇ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಇದೊಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಸುರಸ್ತ್ರೀಯಂತೆ ಭಾವಿಸ ಬೇಕೆಂದರೆ, ಸಾಗರವೆಲ್ಲ ಉಪ್ಪಾದರೂ ನದಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬೀಳುವ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿಹಿ ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿಜವಾಗಿ ನಿರರ್ಥಕ. ಹೆನ್ರಿಕ್ ಇಬ್ಸನ್ನನ " ಬೊಂಬೆಯ ಮನೆ " (A Doll's House) ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ನೋರ (Nora) ತನ್ನ ಗಂಡನ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕತೆಯನ್ನೂ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನೂ ಕಂಡು ರೋಸಿಹೋಗಿ ಅವನನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಬರ್ಲಿನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಮೊದಲು ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ನುರಿತ ನಟಿ ಹೆಡ್ವಿಗ್ ನೀಮನ್–ರ್ಯಾಬಿ (Hedwig Niemann-Raabe) ನೋರಾಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಮುಷ್ಕರ ಹೂಡಿದಳು ; ಕಾರಣ ಇದಾಗಿತ್ತು : " ಏನೇ ಆದರೂ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನಾನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಲಾರೆ ! " ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನಾಟಕವನ್ನು ಪತಿಪತ್ನಿಯರ ರಾಜಿಯೊಡನೆ ಮುಗಿಸಬೇಕಾಯ್ತು ಇಬ್ಸನ್ ; ಜರ್ಮನಿಗೊಂದು ನಾಟಕಾಂತ್ಯ, ಮಿಕ್ಕ ಯೂರೋಪಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ನಾಟಕಾಂತ್ಯ, ಒದಗಿಬಂತು.

ದೇವಗಣಿಕೆಯೆಂಬ ನುಡಿಯನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ, ಉರ್ವಶಿಯ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗುಣವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಒಬ್ಬ ಪುರುಷನ ಮೇಲೆಯೇ ನೆಟ್ಟಿದೆ; ಪುರೂರವನಿಗೆ ತಾನು " ಪ್ರಣಯವತಿ " (= ಹೆಂಡತಿ) ಯೆಂದೇ ಅವಳ ನೆಚ್ಚಿಕೆ. ಪಣ್ಯಾಂಗನೆಯಲ್ಲ, ಕುಲಟೆಯಲ್ಲ, ಅವಳೆಂದಿಗೂ. 'ಸರ್ವಾಂಗಾರ್ಪಣದಕ್ಷಾ ಅಸಮರ್ಪಿತ ಹೃದಯದೇಶಾಶ್ಚ' ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬೆಲೆವೆಣ್ಣಿಗೆ ಸರಿ ; ಉರ್ವಶಿಯ ಹೃದಯ ಈಗ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲ ; ಅದು ಹೋಗಿ ಜತನದಿಂದ ಬೀಗ ಭದ್ರವಾಗಿದೆ ಪುರೂರವನ ಎದೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯೊಳಗೆ.

ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬನಿಗೋಸ್ಕರ ಯಾವ ವಾರಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು 'ಅಂಗಜ ನುಂಗು' ತ್ತಾನೋ ಆಕೆಯನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ನುತಿಸಿದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ. 'ಏಷಾಪಿ ಮದನಾಯತ್ತಾ ಕ್ವಾಪಿ ಸತ್ಯಾನುರಾಗಿಣೀ' ಎಂದೂ,

ನಿರ್ವ್ಯಾಜ ಸಮುತ್ಪನ್ನ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರೇಮಾಭಿಭೂತ ಹೃದಯಾನಾಮ್ ।
ದಯಿತ ವಿರಹಕ್ಷಮಾಣಾಂ ಗಣಿಕಾನಾಂ ತೃಣ ಸಮಾಃ ಪ್ರಾಣಾಃ ॥

ಎಂದೂ ಹೇಳಿದೆ. ಅಂಥವಳನ್ನು ಕುರಿತು ತುಂಬ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಆದಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಅವಳ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಂದು ಆತ ಲಭಿಸದೇ ನವೆದು ಸಾಯಬೇಕು ನಿರ್ಭಾಗ್ಯೆ: 'ವಿಶ್ರಾಮ್ಯತಿ ಯತ್ರ ಮನಃ ಸ ತು ದುಷ್ಪ್ರಾಪಃ ಸಹಸ್ರೇಷು.' ಉರ್ವಶಿಯ ನಲ್ಮೆ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವೋ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವೋ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ, ಮಿತಿಮೀರಿದ ಭೋಗಲಾಲಸೆಯಿಂದ ಅದು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ. "ಉರ್ವಶಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಚೆಲುವಾದ ಲಕ್ಷಣವಾವುದೆಂದರೆ ಅವಳ ಭಾವಾವೇಶದ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿನ ಋಜುತ್ವ." [131]

ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಇದ್ದಿತಂತೆ: "ವೇಶ್ಯೆ ಉರ್ವಶಿಯ ಮೇಲೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೀತಿ; ಕಾರಣ ಇವು: ಆ ರಾಗಾವೇಶದ ಹೆಂಗಸು ತನ್ನ ಪ್ರಿಯನಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾಳೆ; ಅವಳು ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ಪತ್ನಿಯಾಗಲಾರಳು; ಸದಾ ಬಹಿಷ್ಕಾರದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಅವಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರಬೇಕು." [135] ಕಾಳಿದಾಸನೊಬ್ಬನಿಗೇ ಏಕೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ದ ಪಾಠಕರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಂದಿಗೂ ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಶ್ಚರ್ಯಮಿಶ್ರಿತ ವ್ಯಾಮೋಹ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಲನ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರ ಫ್ರಾನ್ಸೆಸ್ಕ ಗ್ವಿನಿವಿಯರ್ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಗೊ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಉರ್ವಶಿ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ಬಾನಮಿ ದೋಬ್ರೆ: "ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರಳ ವೈಭವದ ಕಥೆಯನ್ನು ಓದಿದಮೇಲೆ ಅದು ಕೆರಳಿಸುವ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಜೀವನ ಸಮೃದ್ಧವೂ ಉತ್ಸಾಹಪೂರಿತವೂ ಆದುದೆಂದು ಉಲ್ಲಾಸಗೊಂಡು, ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರಳ ಪ್ರೇಮಿಯಾಗದೆ ಉಳಿಯುವವ ಬಹುಶಃ ಒಬ್ಬನೂ ಇಲ್ಲ." ಅವಳಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ದೋಷಗಳನ್ನು ಬೆದಕಬಹುದು. "ಹಾಗೆ ಟೀಕಿಸುವವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ತಾನೂ ಆಂಟೊನಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸದೇ ಇರುತ್ತಾನೆಯೆ? ಆದರೆ ಈಡಿಪಸ್ ಫೀದ್ರ ಅಥವಾ ಲಿಯರ್ ಆಗಲು ಬಯಸುವವರಾರು?" [133] ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ದಿಟವಾಗಿ ಶೀಲವಂತರಾದ ಜನರಿಗೆ ಇಂಥ ದುರಾಪೇಕ್ಷೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪುಂಶ್ಚಲಿಯ ಸಹವಾಸದ ಹಂಬಲಿಕೆ, ಉಂಟಾಗಬಹುದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ದೋಬ್ರೆ ಕೊಡುವ ಜವಾಬು ಇದು: ದಿನವಹಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತ ಆಯಾಸಗೊಂಡವರಿಗೆ ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಭಾವನಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಟುನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಕಿತ್ತು

ಹಾಕಿ ಲೋಕಾತೀತ ಸುಂದರಿಯೊಡನೆ ವಿಹರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಬರುವುದು ಪ್ರಕೃತಿ ವಿರುದ್ಧವಲ್ಲ! ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ ಈ ವಾದದಿಂದ ಸಜ್ಜನರಿಗೂ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಆಗಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು, ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರ ಮೊದಲಾದ ಕೆಟ್ಟ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಮಠರು ಕೂಡ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವಾದೊಡನೆ 'ಅಹಲ್ಯಾ ತಾರಾ' ಇತ್ಯಾದಿ 'ಪಂಚಕನ್ಯೆ'ಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಇಂಗಿತವೇನು? ಅಂಥ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ಮಹಾಪಾತಕ ನಾಶವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ?

೩) ಔಶೀನರಿಯನ್ನೂ ಉರ್ವಶಿಯನ್ನೂ ತೂಲನಮಾಡುತ್ತ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್: "ಉರ್ವಶಿಯ ಪುಕ್ಕಲಿನ ನಿಷ್ಠೆಗೆ ವೈಷಮ್ಯವಾಗಿ ರಾಣಿಯ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟಿರುವುದು ಹಿತಕರವಾಗದೇ ಹೋಗಿಲ್ಲ."[137] ಉರ್ವಶಿ ಅಂಜುಕುಳಿಯೆಂದೂ ಔಶೀನರಿ ಗರ್ವದ ಬಿಗುಮಾನದವಳೆಂದೂ ಭಾವಿಸುವುದು ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೊರಗಣ ನೋಟದಿಂದಾಗುವ ಮೇಲುಮೇಲಣ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಒಳಕ್ಕಿಳಿದು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ ಔಶೀನರಿಯ ಘನತೆ. ಪ್ರೊ. ಕೀತನ ತೀರ್ಪು ಸರಿಯಾದದ್ದು: "ಔಶೀನರಿ ಅಪ್ಸರೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾದ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದ ಕೆತ್ತನೆ."[138] ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಪ್ರಭೆಯ ಮಹಾದೇವಿ ಈ ಮಹಾರಾಣಿ; ಅವಳ ವಾಸಸ್ಥಾನ ಉತ್ತರ ಮೇರುವಿನ ಶಿಖರ; ಉರ್ವಶಿಯದು ದಕ್ಷಿಣ ಪಾತಾಳದ ಬಿಲ. ಔಶೀನರಿ ಇರಾವತಿಯಂತಲ್ಲ, ಧಾರಿಣಿಯಂತೆಯೂ ಅಲ್ಲ.[139] 'ಅಸೂಯೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಅಂಟಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅನೇಕ ತಜ್ಞರು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಅಸೂಯೆ ತುಂಬಿದ್ದಳೆಂದೂ ಆಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಳೆಂದೂ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ರಾಣಿಯ ಈರ್ಷ್ಯೆ ನಿರ್ನಿಮಿತ್ತವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರಬೇಕು ಆಕೆ. ದೊರೆ ತನ್ನ ಗುಲಾಮನಲ್ಲ, ತಾನು ಅವನಿಗೆ ಗುಲಾಮಿ."[140] "ತಪಸ್ವಿನಿ ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರಿಗೆ ಮೊದಲು ಕಳವಳ, ಸಿಡುಕು. ಉರ್ವಶಿಯೊಬ್ಬ ಸ್ವರ್ಗದ ಅಪ್ಸರೆಯೆಂಬುದು ಕಂಡುಬಂದ ತರುವಾಯ ತನಗಾದ ಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಅವಳು."[141] "ತನ್ನ ಈರ್ಷ್ಯೆಯನ್ನು ರಾಣಿ ಸೂಕ್ತ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವಂತೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕವಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಘನತೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿವೇಚನೆಗೂ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ."[142] ಪರರ ಒಡವೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ನೆಟ್ಟಿಗೆ ಮುರಿಯುವುದು ಮತ್ಸರ; ಅದು ತನಗಿಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂದು ಕೊರಗುವುದು ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು; ತನ್ನ ಒಡವೆಗೆ ಪರರು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಕನಲಿ ಅದನ್ನು ಕಾಯುವುದು ಈರ್ಷ್ಯೆ; ಪರರ ಗುಣವನ್ನು ಮೆಚ್ಚದೆ ಅದನ್ನು ದೋಷವೆಂದು ಸಾರುವುದು ಅಸೂಯೆ. ಔಶೀನರಿಯಲ್ಲಿ ಇದಾವುದಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಭರ್ತಾರ ಏತಕ್ಕೆ ಉತ್ಕಂಠಿತನಾಗಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ

ಭಾರ್ಯಾ ಸಹಜವಾದ ಆತಂಕಯುಕ್ತ ಕುತೂಹಲ ಅವಳಿಗೆ; ನಿಪುಣಿಕೆಯ ತಂತ್ರದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಅವನ ಚಿತ್ತ ಉರ್ವಶಿಗೆ ದತ್ತವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಪ್ರಮದವನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೊಡನೆ ಆ ಕಳ್ಳಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ರುಜುವಾತಾದ ಭೂರ್ಜಪತ್ರ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ ಸತೀಮಣಿಗೆ. ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ತಕ್ಷಣ ಬರುತ್ತಾಳೆ "ಅಪ್ಸರೆಯ ಕಾಮುಕ" (ಅವಳ ಮಾತಿನ ಗಭೀರಾರ್ಥವನ್ನು ಬಗೆಯತಕ್ಕದ್ದು) ನಲ್ಲಿಗೆ. ಅವಳಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಲನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಜ್ರದ ಕಾಠಿಣ್ಯ ಕುಳಿತಿದೆ. ಕಾಮುಕ ಡಾಂಭಿಕನೂ ಅಹುದು; ಅದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ತುಂಬ ಜುಗುಪ್ಸೆ; ಕಡೆಗಣಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ ಗಂಭೀರ ದುಗುಡ ಕೂಡಿ. ಉಶೀನರರ ಪೀಳಿಗೆಯವಳೂ ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರಿಯೂ ಆದ ತನ್ನನ್ನೂ ತನ್ನ ಮಹಿಮೋನ್ನತಿಯನ್ನೂ ಅಲಕ್ಷಿಸಿ, ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀಯಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗಿರುವ ಅರಸನ ಯೋಚನೆ ಇನ್ನೇಕೆ ಅವಳಿಗೆ? ತನ್ನ ನಾಥ ಭವ್ಯ ಅಂತಸ್ತಿನ ಪುರೂರವನಾಗಿದ್ದ, ಧರಾವಳಯವನ್ನು ಆವರಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸಿನವನಾಗಿದ್ದ; ಅವನಿಲ್ಲ ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಇನ್ನು. "ಉರ್ವಶೀ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ಪುರೂರವ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೀನನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಔಶೀನರಿಯ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಗಾಢ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್' ಅರ್ಥ ಒದಗಿದೆ. ವಿದಿಶೆಯ ಇತರ ಒಲವು ಈರ್ಷ್ಯೆ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅಂಥ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ, ಅವೆಲ್ಲ ಹಗುರ."[143] ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದೇವಿಗೆ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಪ್ರವೇಶ, ಅದೇ ಅವಳ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಪ್ರವೇಶ. ವಲ್ಲಭನೊಡನೆ ಸಂಧಿಗಾಗಿ ಅವಳು ಬಂದಿದ್ದಾಳೆಂದು ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ನಂಬಿಕೆ; ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಅದೇ. "ಅಪರಾಧಿಯಾದ ಪತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನಚಿತ್ತಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಎಂಥವರಿಗೂ ಅನುಕಂಪ ವುಂಟಾಗುವುದು."[144] ಹಾಗೂ ಉರ್ವಶಿಯೊಂದಿಗೆ ಒಡಗೂಡಿ ಬಾಳುತ್ತಾಳೆಂದೂ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಉರ್ವಶಿಯೊಡನೆ ಸ್ನೇಹದಿಂದಲೇ ಬಾಳಿದಳು ಆಕೆ; ಅವಳ ಆ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರತಿಫಲವೂ ಬಂತು; ಉರ್ವಶಿ ಅವಳಿಗೆ ಗೌರವ ವನ್ನೂ ಪ್ರಥಮ ಪೀಠವನ್ನೂ ಈಯುತ್ತಾಳೆ."[145] ಹಾಗೆ ಆಗಿರುವುದು ಈ ಪಾಠಕರ ಊಹಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕದಲ್ಲಲ್ಲ. ಆಯುಃಕುಮಾರನ ಮೂರ್ಧಾಭಿ ಷೇಕ ನಡೆಯುವಾಗ ಎಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ ಔಶೀನರಿ? ಎಂದರೆ ಯಾರು ಈಗ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿ, ಮಹಾರಾಣಿ, ಯಜಮಾನಿ, ಕಾಮಾಂಧ ಪುರೂರವನಿಗೆ? ಆದರೆ ಆ ಬಗೆಯ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಔಶೀನರಿಯತ್ತ ಪದವಿಡು ವುದೇ ಪಾಪ. ಅವಳು ಗಭೀರವಾದೊಂದು ಜಲನಿಧಿ; ಉರ್ವಶಿ ಬರಿ ಜಲಪಾತ, ಮಣ್ಣುನೀರಿನ ಜಲಪಾತ. ಔಶೀನರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಉರ್ವಶಿಯೊ ಗಿರ್ವಶಿಯೊ ಎಂಬ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ವಿಷಯ. ಅವಳ ಹೆಸರನ್ನೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಪವಿತ್ರೆ. ಕೈಹಿಡಿದ ಗಂಡನಾದ್ದರಿಂದ ಪುರೂರವ ಗಿರೂರವನಾಗದೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೂ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಜೀವನ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತೆಂದು ಅವಳ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ, ನಿಶ್ಚಲಚಿತ್ತ,

ಸ್ಥೈರ್ಯ. ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯಕ್ಕೆ ಗಣನೆಯಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಳು. ಅಸುವನ್ನು ಬಿಡದಿದ್ದರೇನು, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಆಸೆ ಪಾಸೆ ನಲಿವು ಆಸಕ್ತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. "ಅವಳ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗದ ಘನಗಂಭೀರ ದುಗುಡ ರಾಣಿ ಧಾರಿಣಿಯ ದಯಾನ್ವಿತವೂ ಮೃದುವೂ ಆದ ಛಲಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನುವೇದನೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.[146] "ರಾಣಿಯ ಸಂಕಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ."[147] "ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರ . . . ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಹಿಡಿಯುವುದು ಸುಖವನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೆಂಡತಿಯ ಚಿತ್ರ; ತನ್ನ ಗಂಡನ ಹೃದಯ ತನ್ನಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಯಾತನೆ ಕೊಡುವ ನಿಜಾಂಶ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ ಅವಳಿಗೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ದುರ್ವಿಧಿಗೆ ಸಮ್ಮತಿಸುವ ಶೀಲಧರ್ಮ ಅವಳಿಗಿರುವ ಏಕೈಕ ಸಮಾಧಾನ."[148]

ಅರಸನ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಉರ್ವಶಿಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಔಶೀನರಿ; ಏತಕ್ಕೆ? ಅವಳು ದೇವಾಂಗನೆ ತಾನು ಮನುಷ್ಯೆಯೆಂದೇ? ತನಗೆ ವಯಸ್ಸು ಮೀರಿದೆಯೆಂದೇ, ಸೌಂದರ್ಯ ಕಡಮೆಯೆಂದೇ? ಶಕ್ತಿ ತೇಜಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳು ಉನ್ನತಳೆಂದೇ? ಪುರೂರವನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಸುತನನ್ನು ಈಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಂದಲೇ? ಇದಾವುದೂ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಆಣ್ಮನ ಅಕ್ಕರೆ ತನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಸರಿದಿರುವುದೇ ಸಾಕು, ಅವಳ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಹೃದಯತಂತು ಕತ್ತರಿಸಿಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ. ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೇ ಮುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅವಿವೇಕಿ ದೇವಗಂಗೆಯನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಕುನದಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದರೆ ದೇವಗಂಗೆಗೇನು ನಷ್ಟ? ಕುನದಿಯೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಿಲ್ಲುವುದೇ ಆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರವಾಹ? ಉರ್ವಶಿಗೆ "ಸವತಿಯರ ಕಾಟವಿಲ್ಲ. ಇದ್ದ ಒಬ್ಬಳು ಅವಳನ್ನು ಮಾಳವಿಕೆಯಂತೆ ನಿರ್ಬಂಧದಲ್ಲಿಡುವುದಿರಲಿ, ಕಣ್ಣಿಂದಲೂ ನೋಡದೆ, ಅವಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗಂಡನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿ ಹೊರಟುಹೋಗುವಳು; ಹೋದದ್ದೂ ಹೋದದ್ದೇ, ಮತ್ತೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ."[149] ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸನ್ನತೆ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಜೋಡಿಬಾಳು ಇತ್ಯಾದಿ ನಯನುಡಿಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವೇ ಇಲ್ಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದ ಒಂದು ಅಮುಖ್ಯಾಂಗ ಇರಾವತಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯೆಂಬ ಸೂಚನೆಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ; "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಮುಖ್ಯಾಂಗವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮುಖ್ಯಾಂಗದಮೇಲೆ ದಟ್ಟ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಬೀಳಿಸುವ ಪ್ರಭಾವಾಂಗವೇ ಔಶೀನರಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿ ಎಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ.

ಳ) **ರಹಸ್ಯಾರ್ಥ :** "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೂಲಕವೂ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಕೆಲವು ಗೂಢಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಸೂಚಿಸಿರುವನೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅ) ಚಂದ್ರವಂಶದ ಭೂಪಾಲರ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕವಿಯ ಆಶಯವಂತೆ:

ಅಪ್ಸರೆಯರು ಕೂಡ ತಾವಾಗಿ ಒಲಿದು ಅವರಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾಗಿತ್ತು ಅವರ ಆಳ್ತನ! ಆ) ಶುದ್ಧ ಪ್ರೇಮ ಹೇಗೆ ನೆಲವನ್ನೂ ಬಾನನ್ನೂ ಗಂಟುಹಾಕುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತ ತತ್ವವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ "ಶಾಕುನ್ತಲ" "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಗಳಲ್ಲಿ.[150] "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈಗ ಬೇಡ; ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಯಸುವ 'ದೈವಿಕ' ಎಂಬ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮೇಲ್ಮೆಯಿದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ? "ಉರ್ವಶೀಚರಿತೆಯಿಂದ ಸ್ವರ್ಗವು ಭೂಗತವಾಗುವುದು."[151] ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ? ಈ ಸ್ವರ್ಗ ಎಂಬುದರ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ನಿಜಾಂಶಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ನಿರೂಪಿಸಿಯಾಗಿದೆ; ಅವುಗಳಿಂದ ಸ್ವರ್ಗದ ಘನತೆ ಏನೇನೂ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸ ಬಣ್ಣಿಸುವ ಸ್ವರ್ಗವು ಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಹರವು ಅಷ್ಟೆ; ಅವನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರ, ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಕವಿ. ಇ) ಉರ್ವಶಿ ಅರುಣೋದಯ, ಪುರೂರವ ಆದಿತ್ಯ, ಎಂಬ ಸಂಕೇತವೊಂದಿದೆ. "ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಮತದಂತೆ, 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ಇಡೀ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನ ಒಂದು ಅರ್ಥಾಂತರದ ಕಥೆ. ನಾಯಕನೇ ಸೂರ್ಯ, ನಾಯಕಿಯೇ ಉಷೆ, ಅವರು ಜೊತೆ ಗೂಡಿರುತ್ತಾರೆ ಕೊಂಚಕಾಲ; ಆಮೇಲೆ ಅವರಿಗಾಗುತ್ತದೆ ಅಗಲಿಕೆ. ಬೆಟ್ಟ ಕಣಿವೆ ನದಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅಲೆದಲೆದು ಸೂರ್ಯ ದಿವಸಾವಸಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ."[152] ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಮೊದಲನೇ ಎರಡನೇ ಅಂಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆಮೇಲೆ ಬಹಳಕಾಲ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವನ ಹತ್ತಿರವೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ವಿಯೋಗದ ತರುವಾಯ ಅವರು ಪುನಃ ಸೇರಿದಾಗ ಅವರ ಒಡಬಾಳಿಗೆ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲ ಇಂದ್ರಕೃಪೆಯಿಂದ. ಈ) "ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಲೇಶವೂ ಕುಂದುಬಾರದಂತೆ ಕಾಳಿದಾಸನು ಅದರಲ್ಲಿ ಗೂಢಾರ್ಥವನ್ನೂ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಪುರೂರವನನ್ನು ಜೀವನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲೂ, ದೇವಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವ್ಯವಹಾರ ಲಾಲಸೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲೂ, ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಜೀವನು ಎಸಗಿದ ಸತ್ಕರ್ಮಗಳಿಗಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ದಿವ್ಯ ಭೋಗದ ಆನಂದ ಪಾರವಶ್ಯದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲೂ, ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪರಾಮರ್ಶಮಾಡಿದರೆ ಮೇಲೆ ನಾನು ಸೂಚಿಸಿರುವ ಕುಂದುಗಳೇ ರಮಣೀಯತೆಯ ನೆಲೆಯೆನಿಸುತ್ತವೆ."[153] ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೆ ತೀರ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ ನಾಟಕದ ಕಥೆ; ಅಡ್ಡಾದಿಡ್ಡಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಪಾತ್ರವರ್ಗ. ಉರ್ವಶಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮೇಲಿನ ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿರುವ ದೇವಿಯಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೂ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ; ವಿಶುದ್ಧ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯ ವಿಗ್ರಹ ಅವಳು. ಉರ್ವಶಿ ತಂದುಕೊಡುವುದನ್ನು ದಿವ್ಯಭೋಗವೆನ್ನಬಹುದೆ? ಅದು ಆನಂದವನ್ನು ನಿಲುಕೀತೆ? ಪುರೂರವನ ರಾಗಾವೇಶ ಯಾವ ಬಗೆಯದೆಂದು ವಿವರಿಸಿಯಾಗಿದೆ. ದೈಹಿಕವಾದದ್ದನ್ನು ದೈವಿಕವೆಂದೂ ಅತಿ ಪವಿತ್ರವಾದದ್ದನ್ನು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ

ವೆಂದೂ ಕರೆದರೆ ತಲೆಕೆಳಗಲ್ಲವೆ ? ಗುಟ್ಟಾದ ಯಾವುದೋ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾಟಕ ದಿಂದ ಹೊರಸೆಳೆಯಬೇಕೆಂದಲ್ಲಿ ಹೀಗೇಕೆ ಊಹಿಸಬಾರದು ? 'ಆಮ್ನಾಯದಿಂದ ಪಡೆದ ಪರಮ ಸಾತ್ವಿಕ ಆನಂದ (ಔಶೀನರಿ) ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದಿವಸ ಅನುಭವಿಸ ಲಾರದು ಜೀವ (ಪುರೂರವ) ; ರಾಜಸ ಪ್ರಲೋಭನೆ (ಉರ್ವಶಿ) ಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ತಾಮಸೀ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಅವೇ ಆನಂದವೆಂಬ ಮಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಒದ್ದಾಡುತ್ತದೆ ; ದೇವತೆ ಗಳ ಅನುಗ್ರಹ (ನಾರದ ತರುವ ಸಂದೇಶ) ದಿಂದ ಆ ಮಾಯೆ ಮುಂದೈಸುತ್ತದೆ. ದೇವರ ಕೃಪೆ ಬರುವತನಕ ಜೀವನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ.' ಆದರೆ ಊಹೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾವುತನಿಲ್ಲದ ಮದಹಸ್ತಿ. ಉ) ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸ ಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ : 'ಉರ್ವಶಿ=ವಿಶ್ವಸೌಂದರ್ಯದ ಮತ್ತು ಭೋಗಜೀವನದ ಅವತಾರ ; ಪುರೂರವ=ಆದರ್ಶ ವಾದ (idealism) ದಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಕವಿಚಿತ್ತ ; ಮನು = ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸು ; ಬುಧ=ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಯಿಂದ ಬರುವ ನಿಗೂಢ ಅರಿವೆ ; ಇಲಾ = ದೈವತ್ವದ ಮಹದಾಸೆ ; ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರು ಪುರೂರವನ ಪಿತೃವರ್ಗ ; ಔಶೀನರಿ = ಕವಿಯ ಮಾನವ ಭಾರ್ಯೆ ; ಅವಳನ್ನು ನಿರಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಯುಸ್ಸು = ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾವಳಿ.'[೧೮೪] ಹಾಗೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಉರ್ವಶಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತ್ವದ ಸುಳಿವೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ.[೧೮೫] ಹಾಗಾದರೆ ಈ ತೆರದ ದೂರದ ವ್ಯಂಗ್ಯಬೋಧೆಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದೇತಕ್ಕೆ ? ಗೂಢಾರ್ಥವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯೇ ಬಹುಶಃ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ ಕಾಳಿ ದಾಸನಿಗೆ ; ಇದ್ದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಮನವೊಪ್ಪಿಸುವಂತೆ ಎಸಗುವ ನೈಪುಣ್ಯ ಖಂಡಿತ ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಊ) ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಹಂಸ, ಫೇನ, ಉಷೆ, ದೈವಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಪುರೂರವನನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಬಯಕೆಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಮೂಲದ ಕಥೆಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕ ಕಥೆಗಲ್ಲ.

೯. ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ?

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಬಂಗಾಳಿ ಪಾಠ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು "ತ್ರೋಟಕ" ('ತೋಟಕ'ವೆಂಬ ರೂಪವೂ ಉಂಟು) ವೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದೆ. "ಆ ಪದ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಕಲ್ಪ ಭಾಷಿತ ಎರಡನ್ನೂ ಅರ್ಥಗೈಯ್ಯುತ್ತದೆ; ಈ ರೂಪಕ ಜಾತಿಯ ಮೂಲವನ್ನು ಆ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಬೇಕು. ಉಳಿದ ಪ್ರತಿಗಳು ಅದನ್ನೊಂದು ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತವೆ"[156] ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ 'ತ್ರೋಟಕ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "ಅದೊಂದು ಪ್ರೇಮ ನಾಟಕ; ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಪವರ್ಗವಾದ ತ್ರೋಟಕ (ಅದು ಬಹುಶಃ ಕವಿಗೇ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ) ವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ."[157] ಹರ್ಷನ ಕಾಲದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಆ ಶಬ್ದ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. "ಹರ್ಷನ ಮತದಂತೆ, ದೈವಿಕ ಮಾನುಷಿಕ ಅಂಶಗಳ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ಕೆಲವು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕವೇ 'ತೋಟಕ'. ಆದರೆ ಇತರರು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ೯, ೮, ೭ ಅಥವಾ ೫ ಅಂಕಗಳೂ ದೈವಿಕ ಮಾನವೀಯ ಅಂಶಗಳ ಮಿಶ್ರಣವೂ ಇರಬಹುದು."[158] "ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ"ದಲ್ಲಿ 'ತ್ರೋಟಕ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ವಿದೂಷಕ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಸೂತ್ರವುಂಟು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವ ಅಂಗ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಇರಲೇಬೇಕು, ಅಂಕಗಳೆಷ್ಟು, ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿವೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಸಲುವಾಗಿ ನಾಮಕರಣದ ವಿವಾದ ಜನಿಸಿದೆ; ಅದೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ತರುವಾಯ. ಆ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಇವೆಯೇ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೇ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಪ್ರಬಲ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ನಾಟಕ'ವೆಂದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರೊ. ಹಾರಿಟ್ಸ್ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವನ್ನು ಒಂದು ಗೀತ–ರೂಪಕ (Opera) ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. "ಕಾಳಿದಾಸ ಒಂದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಗೀತ–ನಾಟಕವನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ದೈವದತ್ತವಾದ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪರಿಣಾಮಕರವಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು 'ಕವೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್' ನಾಟಕಶಾಲೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಂದ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬಸುತ್ತದೆ."[159] ಪ್ರಣಯಾವೇಶ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ

ವಿರಹೋನ್ಮಾದ ತಾಂಡವಗೈಯುವುದರಿಂದಲೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಗೀತ–ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಅಂಶವಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಗೀತ-ನಾಟಕ ಆದಾಗ ಅದರ ಸೊಬಗು ಹೆಚ್ಚಾಗಬಲ್ಲುದೇ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ.

ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ ಸ್ಫುಟವಾಗಿದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ: ನಾಟಕರಂಗದಮೇಲೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಪದಾರ್ಥಗಳ ಗುಂಪನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರಮದವನ ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಮಣಿ ಹರ್ಮ್ಯ ಎರಡೂ ಕಣ್ಣನ್ನು ತಣಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು. ಒಂದನೇ ಐದನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಯುಮಂಡಲ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ: ರಥದ ಪ್ರಯಾಣ, ಉರ್ವಶಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ ಸಂಚಾರ, ವಿಹಂಗಮದ ಹಾರಾಟ, ನಾರದನ ಅವ ರೋಹಣ — ಇವನ್ನು ಈಗ ನವೀನ ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿ ಯಂತ್ರೋಪಕರಣ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಬಲುಹಿಂದೆ ಭರತ ಖಂಡದ ನಟರು ಅವನ್ನು ಕೇವಲ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಂದಟ್ಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಚೋದ್ಯ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ‘ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ’ ಇರುವುದು ಸುಮ್ಮನೆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು; ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯುವ ಸಭಿಕರು ಬರಿ ‘ನೋಟಕ’ರಲ್ಲ.

“ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ” ಕಾಳಿದಾಸನ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರತಕ್ಕ ನಾಟಕ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಿಂದ ದೂರವಾದ ವಿಚಿತ್ರ ವಸ್ತುಗಳೂ ಅದ್ಭುತ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ ಅದರಲ್ಲಿ. ಅಪ್ಸರೆಯರನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಗಿರಿಸಬೇಕು, ಮನುಷ್ಯಮುದ್ರೆ ಅವರಮೇಲೆ ಬಲವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವುದರಿಂದ. ಆದರೆ ತಿರಸ್ಕರಿಣೀ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಹಾಗಿಡ ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಮಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಹೊಂಚುಕೇಳಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತಿರುವ ಪ್ರಿಯೆಯೂ ಆವಳ ಒಡನಾಡಿಯೂ ಕಾಣಿಸರು ಪ್ರಿಯ ನಿಗೂ ವಿದೂಷಕನಿಗೂ. ಉರ್ವಶಿ ಲತೆಯಾಗಿ ಪುನಃ ಸ್ತ್ರೀಯಾಗುವುದು ಅದ್ಭುತ ಕಥೆ (romance) ಅಥವಾ ಪವಾಡ ಕಥೆ (miracle) ಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿದ್ಯ ಮಾನ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ದೈವಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶವಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸ್ಥಳ ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಅದರ ವಾತಾವರಣವೆಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ತಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ.[160] ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರು ಪರಸ್ಪರ ಉತ್ಸುಕರಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಅಚ್ಚರಿಯಿದೆ. ನಾಟಕ ದಿಟವಾಗಿಯೂ “ರಾಜ ಪುರೂರವಸ್ಸು ದೇವಕನ್ಯೆ ಉರ್ವಶಿಯರ ‘ರೊಮ್ಯಾನ್ಸ್.’[161]

“ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ” “ಮಾಲವಿಕಾ”ದಂತೆ ‘ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ’ಯಲ್ಲ, “ಶಾಕುನ್ತಲ”ದಂತೆ ‘ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಟ್ರಾಜಡಿ’ಯಲ್ಲ;

ಅದೊಂದು 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿ-ಕಾಮೆಡಿ' (tragi-comedy) ; ಎಂದರೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿ ಆಗಬೇಕಾದದ್ದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ತಿರುಗಿಕೊಂಡು ಕಾಮೆಡಿ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಉರ್ವಶಿಯ ನಿಷ್ಕಾರಣ ಈರ್ಷ್ಯೆಯಿಂದ ಆಗುವ ದುರ್ಘಟನೆ ದುರಂತ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಗೆ ಸಮನಾದದ್ದು ; ಆದರೆ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಂತ್ರಿಕರತ್ನ ಒದಗಿ ಬಂದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪುನಃ ಸಂತಸಕ್ಕೆ, ಕಾಮೆಡಿಗೆ, ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಯುವಿನ ಆಗಮನದಿಂದ ಪುನಃ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಅಗಲುವಿಕೆಯ ದುಃಖ ಏಳಬಹುದೆಂಬ ಸಂದೇಹದಿಂದ ದುರಂತ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯ ಕತ್ತಲು ಕವಿಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ; ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನಾರದ ಇಳಿದುಬಂದು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾರಶ್ಮಿಯಿಂದ ಕತ್ತಲನ್ನು ಚೆದುರಿಸಿ ಬೆಳಕುಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತೆ ಕಾಮೆಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಕೃತಿ. ಈ ಬಗೆಯ ಆಕಸ್ಮಿಕ ವಿಪರ್ಯಾಸ ಟ್ರ್ಯಾಜಿ–ಕಾಮೆಡಿಗೆ ವಿನ್ಯಾಸಲು. ಎಂದರೆ, ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳು ಹೇಗಾದುವು, ಏತಕ್ಕಾದುವು, ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಹಾಕಬಾರದು ನಾವು ; ಅವನ್ನು ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಮನಮುಚ್ಚಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಬಣವಾಗುವ ರಾಗಾವೇಶವನ್ನು ಪರಿಕಿಸಿ ತೃಪ್ತರಾಗತಕ್ಕದ್ದು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿ–ಕಾಮೆಡಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರೂಪಕವಾಗಲಾರದು, ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ.

ಆದರೆ ಮಹಾಕವಿಯ ಹಸ್ತಗುಣಕ್ಕೆ ಇದು ಅಸಾಧ್ಯ ಅದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ "ಚಂಡಮಾರುತ" (The Tempest) ವನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ. ಎಲ್ಲ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ಉಚ್ಚವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವ ಕಲಾರಚನೆ ಅದು. ಅವನ್ನೊಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿ–ಕಾಮೆಡಿಯೆಂದು ಕರೆದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿ–ಕಾಮೆಡಿಗೆ ಹೆಗ್ಗೌರವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯ ಬಲಿತಿದ್ದಿದ್ದರೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

೧೦. ಶೈಲಿಯ ವಿಚಾರ

ಹಿಂದೆ ಒಂದೆರಡಾವರ್ತಿ ನಮೂದಿಸಿರುವಂತೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಶಬ್ದ ಅರ್ಥ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಇತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಗಮನ ದೊರೆತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಕವಿಯ ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಅವಿಶ್ರಾಂತ ಆಸಕ್ತ ಚಟುವಟಿಕೆ; ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಅಯತ್ನಿತವಾಗಿ ಉಬ್ಬುತ್ತದೆ ಅದೇ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಉರ್ವಶಿ ಎದುರಿಗೆ ಬಂದು, "ಜೇದು ಜೇದು ಮಹಾರಾಓ" ಎಂದ ಕೂಡಲೇ, ಪುಲಕಿತಗಾತ್ರನಾದ ಪುರೂರವ ತನ್ನ ಆಹ್ಲಾದೋತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ವಚನಿಸುವ ಬದಲು, "ಜಯ"ವೆಂಬ ನುಡಿಯ ಕಡೆಗೆ ನೂಕುತ್ತಾನೆ ಚಿತ್ತವನ್ನ :

ಮಯಾ ನಾಮ ಜಿತಂ ಯಸ್ಯ ತ್ವಯಾಯಂ ಸಮುದೀರ್ಯತೇ ।
ಜಯಶಬ್ದಃ ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷಾದಗತಂ ಪುರುಷಾನ್ತರಮ್ ॥ (II—೧೩)

ಆಗಾಗ ಸಮಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ಕುಣಿದಾಡುವ ವರ್ಣನಾ ಚಾಪಲ್ಯಕ್ಕೆ ತಾಳಹಾಕುತ್ತದೆ ಚಪಲ ಜಿಹ್ವೆಯ ವಾಙ್ಮೋಹ. ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕಸಾರಿ ವಿಷಯ ಭಾವಗಳ ಹಿಂದೆ ಮರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ತಾನೂ ಇದ್ದೇನೆಂದು ಘೋಷಿಸುವಂತೆ ಸಪ್ಪಳಗೈಯುತ್ತದೆ ಪದಜಾಲ.

ಅ) ನುಡಿಯೇ ಮಾರ್ನುಡಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ : "ಯದಯಂ ರಥ ಸಂಕ್ಷೋಭಾದಂಸೇನಾಂಸೋ ರಥೋಪಮ ಶ್ರೋಣ್ಯಾಃ; ಆಹ್ಲಾದಯಸ್ಯ ತಾವಚ್ಚಂದ್ರಕರಶ್ಚಂದ್ರಕಾನ್ತಮಿತಿ; ಉತ್ಸುಕಾಭಿಃ ಸಮುತ್ಸುಕಾ; ತಸ್ಯಾಃ ಸಮಾಗತಮಿವಾನನ ಮಾನನೇನ". ಉರ್ವಶಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಮಾಣವಕನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಶ್ರುತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಪುರೂರವ :

ಆಭರಣಸ್ಯಾಭರಣಂ ಪ್ರಸಾಧನ ವಿಧೇಃ ಪ್ರಸಾಧನ ವಿಶೇಷಃ ।
ಉಪಮಾನಸ್ಯಾಪಿ ಸಖೇ ಪ್ರತ್ಯುಪಮಾನಂ ವಪುಸ್ತಸ್ಯಾಃ ॥ (II—೩)

(ಇದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ, ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯವನ್ನಿಟ್ಟು ನೋಡಿ :

ಚಿತ್ರೇ ನಿವೇಶ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪಿತ ಸತ್ತ್ವಯೋಗಾ
ರೂಪೋಚ್ಚಯೇನ ಮನಸಾ ವಿಧಿನಾ ಕೃತಾ ನು ।

ಸ್ತ್ರೀರತ್ನಸೃಷ್ಟಿರಪರಾ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಸಾ ಮೇ
ಧಾತುರ್ವಿಭುತ್ವಮನುಚಿನ್ತ್ಯ ವಪುಶ್ಚ ತಸ್ಯಾಃ ॥ (ಶಾಕುನ್ತಲ : II—೯)

ಒಂದು ಪೇಲವ ಹಸುರಿನ ಡೋರೆಗಾಯಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಗಿ ಹೊಂಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿರುವ ಭೋಜ್ಯ ಫಲ). ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ಕ್ರಮದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ :

ಅಪಿ ವನಾನ್ತರಮಲ್ಪಕುಚಾನ್ತರಾಶ್ರಯತಿ ಪರ್ವತ ಪರ್ವಸು ಸಂನತಾ ।
ಇದಮನಂಗಪರಿಗ್ರಹಮಂಗನಾ ಪೃಥು ನಿತಮ್ಬವತೀ ತವ ॥ (IV—೨೬)

ಆ) ಪದದ ಪುನರುಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಸ್ವರ ವ್ಯಂಜನಗಳ ಲೊಚಪಚ ಮೃದುವಾಗಿಯೋ ಮೃದುವಲ್ಲದೆಯೋ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಹುಪರಿ ಉಂಟು ; ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ; ಉದ್ದೇಶವಿಟ್ಟು ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುತ್ತದೆ. "ನ ಸುಲಭಾ ಸಕಲೇಂದುಮುಖೀ ಚ ಸಾ ಕಿಮಪಿ ಚೇದಮನಂಗ ವಿಚೇಷ್ಟಿತಮ್" : ಇಲ್ಲಿ 'ಸ' 'ಚ' ಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ. ಈ ಪದ್ಯವನ್ನುನೋಡಿ :

ಸಾಮನ್ತಮೌಳಿಮಣಿರಂಜಿತಶಾಸನಾಂಕ
ಮೇಕಾತಪತ್ರಮವನೇರ್ನ ತಥಾ ಪ್ರಭುತ್ವಮ್ ।
ಅಸ್ಯಾಃ ಸಖೇ ಚರಣಯೋರಹಮದ್ಯ ಕಾನ್ತ
ಮಾಜ್ಞಾಕರತ್ವಮಧಿಗಮ್ಯ ಯಥಾ ಕೃತಾರ್ಥಃ ॥ (III-೧೯)

'ತ' ಕಾರದ ಆಧಿಕ್ಯವನ್ನೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಆಡಂಬರ ಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ. ಉರ್ವಶಿ ಪುನಃ ಲಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಪುರೂರವ ಆಡುವ ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರಕ್ಕೂ 'ತ' ಕಾರದ ದಪ್ಪ ಬಣ್ಣವಿದೆ :

ತ್ವದ್ವಿಯೋಗೋದ್ಭವೇ ತನ್ವಿ ಮಯಾ ತಮಸಿ ಮಜ್ಜತಾ ।
ದಿಷ್ಟ್ಯಾ ಪ್ರತ್ಯುಪಲಬ್ಧಾಸಿ ಚೇತನೇವ ಗತಾಸುನಾ ॥ (IV — ೪೦)

ಇ) ಎರಡೋ ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚೋ ಪದಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದ ವ್ಯಂಜನಾಕ್ಷರ ಒಂದೇ ಆದರೆ ಅದನ್ನು 'ಅಲಿಟರೇಷನ್' (alliteration) ಎಂದೂ ಸ್ವರಾಕ್ಷರ ಒಂದೇ ಆದರೆ ಅದನ್ನು 'ಆಸೊನೆನ್ಸ್' (assonance) ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ. ಆ ಶಬ್ದಪದ್ಧತಿ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದೇಇದೆ; 'ಪ್ರಾಸ' ವೆಂಬ ವಿಶಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು. ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಅವೆರಡೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಮಾಡಬಲ್ಲವು, ಭಾವವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಬಲ್ಲವು, ಬೆಡಗನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲವು. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ದಲ್ಲಿ ಅವು ಹೇರಳವಾಗಿವೆ; ಇರುವಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸುರಸವಾಗಿವೆ ಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು ; ಕೆಲವು ಕಡೆ ಅತಿಯಿಂದ ಅಂದಕ್ಕೆ ಕುಂದಾಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ಭಾವಿಸಿ: "ವೇದಾಭ್ಯಾಸಜಡಃ . . . . ವಿಷಯವ್ಯಾವೃತ್ತಕೌತೂಹಲೋ ; ಸುಭ್ರೂಃ . . . . ಸಮುತ್ಸುಕಾ ಸಖೀಭಿರ್ಯಾತಿ ಸಂಪರ್ಕಃ ; ಭಗವತ್ಯಾ ಭಾಗೀ

ರಥ್ಯಾ ; ನ ಸುಲಭಾ ಸಕಲೇಂದುಮುಖೀ ಚ ; ಧೀವರೋ ಭಣತಿ ಧರ್ಮೋ ಮೇ ಭವಿಷ್ಯತೀತಿ ; ಸುರಾಂಗನಾ ಕರ್ಷತಿ ಖಂಡಿತಾಗ್ರಾತ್ ; ನನು ವಕ್ತವ್ಯಂ ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಗತಃ ಸ್ವರ್ಗ ಇತಿ ; ರಂಭೋರು ವಿರಮ ಸಂರಂಭಾತ್ ; ನ್ಯಸ್ತಂ ನಿಃಶ್ವಾಸಿತೈರಿವ ; ಪರ್ಯುತ್ಸುಕಾಂ ಕಥಯಸಿ ಪ್ರಿಯದರ್ಶನಾಂ ತಾಮಾರ್ತಂ ನ ಪಶ್ಯಸಿ ಪುರೂರವಸಂ ತದರ್ಥೇ ; ತಮಸಾ ನಿಶಿ ಮೂರ್ಚ್ಛಿತಾಂ ನಿಹನ್ತ್ರೇ ಹರಚೂಡಾನಿಹಿತಾತ್ಮನೇ ನಮಸ್ತೇ ; ಕಲಭಾಷಿಣಿ ಯತ್ರ ಕಾನ್ತಾ ; ಅತಿತ್ವರಿತೇ ಅನುಕ್ಷಿಪ್ತತಿರಸ್ಕರಿಣೀಕಾಸಿ ; ಏತತ್ಕೃತೀ ಶರೀರೇಸ್ಮಿನ್ ಶೇಷಮಂಗಂ ಭುವೋ ಭರಃ ; ವಿಶೇಷ ಪಾವನೇಷು ಸಲಿಲೇಷು ; ಅನೀಶಯಾ ಶರೀರಸ್ಯ ಹೃದಯಂ ಸ್ವವಶಂ ಮಯಿ ; ಅತೋ ವಿನಿದ್ರೇ ಸಹಸಾ ವಿಲೋಚನೇ ; ನ ತದಾ ನನ್ದಯಸಿ ಮಾಂ ಸಖ್ಯಾ ವಿರಹಿತಾ ತ್ವಯಾ. ''
ನಾನೊಂದು ನಾಟುನುಡಿಯನ್ನು ಆಡಬಹುದಾದರೆ, '' ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ''ದ ಕಾಳಿದಾಸ ಕೆಲವುಸಾರಿ ಪುರೂರವನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಅರ್ಥ ಔಶೀನರಿ, ವಾಕ್ಕು ಉರ್ವಶಿ.

ಈ) ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣ ಗಾದೆಯಂದದ ಬಿಡಿನುಡಿಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಿನಿಂದಲೂ ಉದುರುತ್ತವೆ ಅವು ; ಅಕಾಲ ಸಕಾಲವೆಂಬ ತಡೆ ಗಿಡೆ ಅವುಗಳಿಗಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. '' ಅನಿರ್ದೇಶ್ಯ ಸುಖಃ ಸ್ವರ್ಗಃ ; ತ್ವಂ ಕಾಮಿನೋಮದನದೂತಿಮುದಾಹರನ್ತಿ ; ನಾಸ್ತಿ ವಿಧೇರಲಂಘನೀಯಮ್ ; ಯದೋಪನತಂ ದುಃಖಾತ್ಸುಖಂ ತದ್ರಸವತ್ತರಮ್ ; ಅಹೋ ವಿರುದ್ಧ ಸಂವರ್ಧನ ಈಪ್ಸಿತಲಾಭೋ ನಾಮ ; ಸೇವ್ಯೋ ಜನಶ್ಚ ಕುಪಿತಃ ಕಥಂ ನು ದಾಸೋ ನಿರಪರಾಧಃ ; ಅನುತ್ಸೇಕಃ ಖಲು ವಿಕ್ರಮಾಲಂಕಾರಃ ; ನ ಯುಕ್ತಮ್ ಸುಭಾಷಿತಂ ಪ್ರತ್ಯಾಚರಿತುಮ್; ತಪ್ತೇನ ತಪ್ತಮಯಸಾ ಘಟನಾಯಯೋಗ್ಯಮ್; ಭವಿತವ್ಯಾನುವಿಧಾಯಿನೀಂದ್ರಿಯಾಣಿ ; ದೂರಾರೂಢಃ ಖಲು ಪ್ರಣಯೋಽಸಹನಃ ; ಅಹೋ ಸುಖ ಪ್ರತ್ಯರ್ಥಿತಾ ದೈವಸ್ಯ ; ಸರ್ವಂ ಕಲ್ಯೇ ವಯಸಿ ಯತತೇ ಲಬ್ಧುಮರ್ಥಾನ್ಕುಟುಂಬೀ. '' ಪುರೂರವನ ಅರ್ಧ ಉನ್ಮತ್ತ ಭಾಷಿತದಲ್ಲೂ ಅವು ಬಂದೇ ತೀರಬೇಕು : '' ಮಹದಪಿ ಪರದುಃಖಂ ಶೀತಲಂ ಸಮ್ಯಗಾಹುಃ ; ಭವತು ಅನಿರ್ವೇದ ಪ್ರಾಪ್ಯಾಣಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸಿ ; ಪರಿಭವಾಸ್ಪದಂ ದಶವಿಪರ್ಯಯಃ. '' ಸುಭಾಷಿತಗಳಂತೆ ನಾಣ್ಣುಡಿಗಳೂ ಸರಳವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಆದೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರ ; ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಹೇಳುವವನಿಗೆ ಕೇಳುವವನಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿ ತಾನೊಬ್ಬ ಜಾಣನೆಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಅವನಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಲಾಲಸೆ ಇರಕೂಡದು ; ಅಲ್ಲದೆ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕಡೆಯ ತೀರ್ಪನ್ನು ಶಾಸನದಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಡುವ ಹೆಬ್ಬಯಕೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಅಂಥ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ವಿಪರೀತವಾಗುವ ಸಂಭವ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ; ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅವನ್ನು ಆಡತೊಡಗಿದರೆ ವೈವಿಧ್ಯವೆಲ್ಲಿ, ನಿಜತ್ವವೆಲ್ಲಿ ?

ಉ) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಉಪಮಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಇಡಬಲ್ಲುವು. ನಿಪುಣಿಕೆ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕಂಡು "ಆಲಿಖಿತೋ ವಾನರ ಇವ" ಎನ್ನುವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ; ಆದರೆ ಅವಳ "ಹಲಾ ಏಷ ಖಲು ಪ್ರಥಮೋದಿತ ಇವ ಚಂದ್ರಃ ಕೌಮುದೀಮಿವ ತ್ವಾಂ ಪ್ರತೀಚ್ಛತಿ" ಎಂಬುದು ಅವಳಿಗೆ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು; ರಾಜನೆದುರು ಅವಳಾಡುವ "ನನು ಪ್ರಥಮಂ ಮೇಘರಾಜಿರ್ದೃಶ್ಯತೇ ಪಶ್ಚಾದ್ವಿದ್ಯುಲ್ಲತಾ।" ಎಂಬುದಂತೂ ಅವಳ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ್ದು. ಅವಳೂ ಅಪ್ಸರೆ, ನಿಜ; ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಚತುಷ್ಕೋಣದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಕೇವಲ ಸಖಿ, ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ. ಕಂಚುಕಿಯ ಸಾದೃಶ್ಯವಂತೂ ವಿಕೃತವಾದದ್ದು: ರಾಜನನ್ನು ಪಕ್ಷವುಳ್ಳ ಗಿರಿ ಚರಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಅವನು ವರ್ಣಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕವಿಯೆ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆದಕಿ ಕೆದಕಿ ಹೊರತೆಗೆದ ಉಪಮೆಯೆಂದು ಬೋಧೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವಂಶಗಳಾದರೂ ಬಲೋದ್ಬಂಧಿಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು. ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಉಪಮಾಲೋಲನಾಗುವ ಬದಲು 'ವಿನೋಪಮಾ' ಆಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟೋ ವಾಸಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಅವನ ಕೀರ್ತಿ.

ನಾಟಕಕಾರನ ಆರಂಭದಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಿಸುತ್ತದೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಶೈಲಿ. ಆದರೇನು? ಅದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಆರಂಭದಶೆ, ಮತ್ತಾವನದೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ಸವಿ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ಗಂಭೀರ ಧೋರಣೆ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಅಯಂ ಚ ಗಗನಾತ್ಕೋಽಪಿ ತಪ್ತಚಾಮೀಕರಾಂಗದಃ।
ಅವರೋಹತಿ ಶೈಲಾಗ್ರಂ ತಡಿತ್ವಾನಿವ ತೋಯದಃ॥ (I—೧೩)
ಇಯಂ ತೇ ಜನನೀ ಪ್ರಾಪ್ತಾ ತ್ವದಾಲೋಕನತತ್ಪರಾ।
ಸ್ನೇಹಪ್ರಸವನಿರ್ಭಿನ್ನಂ ಉದ್ವಹನ್ತೀ ಸ್ತನಾಂಶುಕಮ್॥ (V—೧೨)

ಆರಿಸಿದ ಯುಕ್ತ ಪದಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ತಂದು ಪೋಣಿಸುವವರು ಬೇರೆ ಯಾರುಂಟು?

೧೧. ಕಾಳಿದಾಸನ ಎಷ್ಟನೇ ನಾಟಕ ?

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವನ್ನು "ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೊನೆಯ ರೂಪಕ ಕೃತಿಯೆಂದು ಅನೇಕರು ಬಗೆದಿದ್ದಾರೆ."[162] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. "ಅದೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೊನೆಯ ಕೃತಿಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ; ಅವನ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಎಂದೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಕೂಡ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿಕ್ಕ ವಿಚಾರ ದೊಡ್ಡ ವಿಚಾರ ಎರಡರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ದ ನೆನಪುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ನಿಜಾಂಶದಿಂದ ಈ ಮತಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಕವಿಯು ವಿಭಾವನೆ ಆಯಾಸಗೊಂಡು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ತಿರುಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಆಯ್ತೊ ಏನೊ."[163] ಇನ್ನೂ ಒಂದು 'ಸಾಕ್ಷ್ಯ'ವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ: ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ; ಹಾಗಾಗುವುದು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಭವ. ಬೇರೊಂದು 'ಪ್ರಮಾಣ'ದಿಂದ ಎಣಿಸಿ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಕಡೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ಹುತ್. ಕಾಳಿದಾಸ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೇ ಆ 'ಪ್ರಮಾಣ'; ಅದರಂತೆ ಅವನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಈ ಓರಗೆ ಉಂಟೆಂದು ಆ ವಿದ್ವಾಂಸನ ನಿರ್ಧಾರ: ರಘುವಂಶ, ಮೇಘದೂತ, ಮಾಲವಿಕಾ, ಶಾಕುನ್ತಲ, ಕುಮಾರಸಂಭವ, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ! ಆದರೆ ಬಲ್ಲವರ ಬಹುಮತ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕವಿಶಕ್ತಿ ಅನಂತರ ಅಂಥ ಕೃತಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದೆರಡನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸದೆ ಏತಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟುಬೇಗ ದಣಿವು ತಾಳಿತು? "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಅಜ್ಜುಗುಜ್ಜು ಮುದಿತನವನ್ನಲ್ಲ, ಕಸುವು ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಯೌವನವನ್ನು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಎರಡನೇ ನಾಟಕವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ; ಆ ಸಂಗತಿ ವಿವಾದಾತೀತವೆಂದೇ ಅನೇಕರ ನೆಚ್ಚಿಕೆ: ಅದಕ್ಕೊಂದು ಗೃಹೀತ ತತ್ವದ ಮರ್ಯಾದೆ ಒದಗಿದೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ .... ತಾರುಣ್ಯದ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ಕ್ಕೂ ಒಳ್ಳೆ ವಯಸ್ಸಿನ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ಕ್ಕೂ ನಡುವಣ ಅವಧಿಗೆ ಸೇರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ."[164] "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯೇ ದ್ವಿತೀಯೇ ರೂಪಕೇ ಪ್ರಾಯಶೋ ದಿವ್ಯಾನಿ ಪಾತ್ರಾಣಿ। ಉರ್ವಶೀ ಅಪ್ಸರಾಃ। ತಸ್ಯಾಃ ಸಹಚಾರಿಣ್ಯಶ್ಚಾಪ್ಸರಸ ಏವ।"[165] "ಕಾಳಿದಾಸನವೆಂದು ಹೇಳಿರುವ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ "ವಿಕ್ರ

ಮೋರ್ವಶೀಯ ' ಎರಡನೆಯದು.'' [166] ಪ್ರೊ. ರೈಡರನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ " ಮಾಲವಿಕಾ "ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ " ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ''ದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣಬಂದಿದೆ.[167] ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಸಮಯ, ರಚನಾಕೌಶಲ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಅದು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸನ ನಿರ್ಧಾರ.[168] ಅದೇ ತತ್ವವನ್ನು ಇತರ ಹಲವರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಬಹುಮತದ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಯಾವುದು ? ಕವಿಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಸಾರ ನಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ " ಮಾಲವಿಕಾ ''ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೂ " ಶಾಕುನ್ತಲ ''ಕ್ಕಿಂತ ಕಡಮೆಯಾಗಿಯೂ ಇದೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಆಧಾರವೆನ್ನಬಹುದು. ಮೂರೂ ರೂಪಕಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೆ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರೂಪಕ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ತ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂರನ್ನೂ ತೂಗಿ ತೂಕಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಯುಕ್ತ. ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ, ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಾಮ್ಯ ವೈಷಮ್ಯ, ನಾಟಕೀಯ ಸೊಗಸು ಮುಂತಾದ ಯಾವ ಬಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿ ನೋಡಿದರೂ " ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ '' ಹಗುರವಾಗಿಯೇ ತೂಗುತ್ತದೆ. ಪುರೂರವ ನಾಯಕನಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಉರ್ವಶಿ ನಾಯಕಿಯಾದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಯ್ತೆಂದು ಯಾರೂ ವಾದಿಸಲಾರರು. " ಮಾಲವಿಕಾ '' ಎಷ್ಟೋ ಮೇಲಾಗಿದೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ; " ಶಾಕುನ್ತಲ ''ದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಬಹಳ ದೂರ ಅದು. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಯ್ತೆಂದು ಬಗೆದರೆ, " ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ಕ್ಕೆ ಆರಂಭದ ಜಾಗವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ನೈಪುಣ್ಯ ವೃದ್ಧಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ " ಮಾಲವಿಕಾ '' ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು ; ಅದು ಪೂರ್ತಿ ಹದವಾದ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿರಬೇಕು " ಶಾಕುನ್ತಲ.''

" ಬಹಳ ಗೌರವಾನ್ವಿತರೂ ಅಧಿಕಾರವುಳ್ಳವರೂ ಆದ ಪಂಡಿತರು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಒಮ್ಮತದಿಂದ ಇತ್ತಿರುವ ತೀರ್ಪಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಮಗೆ ' ಮಾಲವಿಕಾ ' ಅಲ್ಲ ' ವಿಕ್ರ ' ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೆಂದು ಮತಹಿಡಿಯುವ ಮನಸ್ಸಿದೆ.''[169] ಇದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವ ನಾನಾ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ ; ನಿಜಾಂಶಗಳಾಗಿಯೇ ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ ಅವೆಲ್ಲ. ಅ) ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಉದಾರಿಗಳಾಗಬೇಕೆಂದು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ ಕವಿ ; ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ದೊಡ್ಡ ನಾಯಕನ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬ ಕಾರಣವನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಯುವಕ ಕವಿಯ ಮನೋಭಾವ ಅದು, ವಯಸ್ಕನದಲ್ಲ. ಆ) ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ಅನುಕರಣವಿದೆ. ಇ) ಚಿತ್ತನಿಗ್ರಹ ಕಡಮೆಯಾಗಿ ರಾಗಾವೇಶ ವಿಪರೀತವಾಗಿದೆ ; ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅದು ತಕ್ಕುದಲ್ಲ. ಕವಿ ಇನ್ನೂ ಉದ್ವೇಗಪರನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನಲೇಬೇಕು. ಗೀತಾತ್ಮಕ ಕವಿತ್ವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ; ನಾಟಕೀಯತೆ ಎಷ್ಟೋಕಡೆ ಕುಂಟುತ್ತದೆ. ಈ) ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಣಯ ನಯನೀತಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಷ್ಟು ಕಾಮಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಲಜ್ಜೆಗೇಡಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ ವ್ಯವಹಾರ

ವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ವಚನಗಳು ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಗಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿವೆ. ಉ) ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥಪರತೆ ತಾನೇತಾನಾಗಿದೆ; ಅದೂ ತಾರುಣ್ಯದ ಅವಿವೇಚನೆಯ ಸೂಚನೆ. ಇತರರ ಯೋಚನೆ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟೀತು ಯುವಕಕಾಮುಕರಲ್ಲಿ? ಊ) ವಸ್ತು ವಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಭಂಗ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಔಶೀನರಿಯ ಚರ್ಯೆ ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು. ಅವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅವಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯಾಗಿ ಬಗೆಯದೆ ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ. ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯಾದರೆ ಉರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರ ವ್ಯಾಮೋಹ ಕುತ್ಸಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಪಾತಕ ಆದರೂ ಆಗ ಬಹುದು. ಔಶೀನರಿ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಿದ್ದಾಳೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ; ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಚರ್ಚೆಗೋಸ್ಕರ ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಿದರೆ, ಅವಳ ಚರ್ಯೆ ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ; ಪ್ರಣಯಿಗಳು ಆಗಲೂ ಕೂಡ ಹೀನರಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಋ) ಪುರೂರವನ ನಡತೆ ಕೀಳಾಗುತ್ತದೆ ಅಂಕದಿಂದ ಅಂಕಕ್ಕೆ; ಕಡೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಕುಸಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ ಧೂಳಿಗೆ. ಎ) ಉರ್ವಶಿಯನ್ನು ಗೃಹಿಣಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ತರ್ಕಬಾಹಿರವಾದದ್ದು; ಮಹಿಳೆಯ ಮನಸ್ಸು ಆ ರೀತಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವುದು, ಅದೂ ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿ, ಅಸಾಧ್ಯ. ಏ) ಟ್ರಾಜಡಿಯನ್ನು ಕಾಮೆಡಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟದ್ದಾನೆ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡು; ದಕ್ಷತೆ ಸಾಲದಿರುವುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಐ) ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದ ಅರಿವೆ ತನಗೆ ಊನವೆಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ ಕವಿ. ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದರೊ ಬರಿ ಹೆಸರುಗಳು; ಅತಿ ಕಡಮೆಯಾಗಿ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಒ) ಇಂದ್ರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಬೇಡುವ, ಅವನಿಗೆ 'ಲಂಚ' ಕೊಟ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯವನನ್ನಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓ) ಉಚ್ಚಭಾವದ ಯಾವ ಜೀವನ ದರ್ಶನವೂ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಬೋಧಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಎತ್ತುವಂಥವಲ್ಲ. ಔ) ಧ್ವನಿಯ ವಿಚಾರ. "ಮಾಲವಿಕಾ" ಕ್ಕಿಂತ ಉದಾತ್ತವಾದ ಕಥವಸ್ತು ಸಿಕ್ಕಿದೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ; "ಶಾಕುಂತಲ" ದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಮನಾದದ್ದು, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೂ ಮೇಲಾದದ್ದು. ಧ್ವನ್ಯರ್ಥ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಕಾಳಿದಾಸ; ಯಾವುದನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಗಾಢವಿಷಯದ ಕಡೆಗೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಇಲ್ಲಿ ಸುಳಿದೇ ಇಲ್ಲ, ಚೈತನ್ಯ ಸಾಲದೇ ಹೋಗಿ.

ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳೂ ದಕ್ಷತೆಯ ಅಭಾವದ ಕುರುಹಾಗಿವೆ. ಅಂ) ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಜರುಗುವ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇವೆ; ಎಂದರೆ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಚ್ಚೌಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿಲ್ಲ ಕವಿಗೆ. ಘಟನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಆಗುತ್ತವೆಯೋ ಹಾಗೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅವನ್ನು.

ಅಃ) ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಲ್ಲ; ಯಾಂತ್ರಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಂತೆ ಇರುವ ನಿದರ್ಶನವೇ ಅಧಿಕ. ಕ) ಶೈಲಿ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿಲ್ಲ. ಖ) ಅನುಕಾರ್ಯರ ನಾಮಧೇಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. 'ಔಶೀನರಿ': ಮೃದುಮಧುರವಾಣಿಯ ಅಧಿಪತಿ ಕಾಳಿದಾಸ; ಆತ ಇಟ್ಟದ್ದೇ ಈ ವಿಕಟ ಅಂಕಿತ? ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾಶೀರಾಜಪುತ್ರಿಯಂಥ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಮಹಿಳೆಗೆ? ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ 'ಮಾಣವಕ' ಎಂದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; 'ನಿಪುಣಿಕೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ರಂಭೆ ಚಿತ್ರರಥ ಗಾಲವ ನಾರದಾದಿ ಮಿಕ್ಕ ಹೆಸರುಗಳೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಅದೇ ಗಣದಾಸ ಬಕುಳಾವಳಿಕೆ ಕೌಶಿಕಿ ಮಾಳವಿಕೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಸೂಚಕ ಸುವ್ರತೆ ಸೋಮರಾತ ಹಂಸಪದಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಕಿತಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಗ) ಊಹೆ (fancy) ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರ (ingenuity) ಗಳ ವ್ಯಾಪಾರ ತಾನೇತಾನು; ವಿಭಾವನೆ (imagination) ಯ ಆಧಿಪತ್ಯ ಕಡಮೆ. ಡಾ. ಕೀತನ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಕೊಂಚ ವಿಸ್ಮಯಕರವಾಗಿದೆ: "ಕವಿಯ ವಿಭಾವನೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಡಿಯುವಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿದಿದೆ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ದಲ್ಲಿ"[170] 'ಮಾಲವಿಕಾ'ಕ್ಕಿಂತ! 'ಊಹೆ'ಯನ್ನೂ 'ವಿಭಾವನೆ'ಯನ್ನೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿರಬೇಕು ವಿದ್ವಾಂಸಶ್ರೇಷ್ಠ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಅಮಾನುಷ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಊಹಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಾದವು. "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಪದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ವಿಭಾವನೆಯೇ ಆಕರ. ಘ) "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಒಟ್ಟು ಆವರಣ "ಮೇಘದೂತ" "ಋತುಸಂಹಾರ" ಕಾವ್ಯಗಳ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಅವನ್ನು ಬರೆದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕವಿ ಈ ರೂಪಕವನ್ನೂ ರಚಿಸಿರಬಹುದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ. ಕಾವ್ಯತ್ವ ಹೆಚ್ಚು, ನಾಟಕೀಯತೆ ಕಡಮೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಗಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. "ದಿಟವಾಗಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯಬಹುದಾದರೆ, ಉರ್ವಶೀಯಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೀಯವೂ ರುಚಿಕರವೂ ಆದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು."[171] ಅರ್ಥಾತ್, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ರೂಪಕವೇ ಅಲ್ಲ, ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅದನ್ನು ಓದಿ, ಎಂದಂತಾಯ್ತು. ಪ್ರೊ. ಡೇಯ ತೀರ್ಮಾನವೂ ಅದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದೆ: 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ಗಳನ್ನು "ನಾಟಕಗಳು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕಾಕೃತಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಎನ್ನಬೇಕು."[172] ಆದ್ದರಿಂದ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ 'ಕವಿತ್ವ' ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರ ಪ್ರಶಂಸೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಆ ವಾಕ್ಯ; ರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಜಯಪ್ರದನಾಗದೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ, ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಙ) ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅದಾವ ಭವ್ಯ ಕವಿತೆಯನ್ನು ತಂದಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ? "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕೆ ಎರಡನೆಯದಾದ ಕವಿತ್ವ ಲಾವಣ್ಯ ಇದರಲ್ಲಿದೆ, ಎಂಬುದೂ

ಒಂದು ಗೃಹೀತ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ವಿಷಯದ ಘನತೆ, ಭಾವದ ಹಿರಿಮೆ, ಸಮಂಜಸ ಶೈಲಿ — ಎಲ್ಲವೂ ಅಗತ್ಯ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ ಕವಿತೆಗೆ. ಹುಡುಕಿ ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದರೆ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಅಂಥ ಪದ್ಯ ಸಿಕ್ಕಬಹುದೋ ಏನೋ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ದಲ್ಲಿ. "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಹಾಗಿರಲಿ, "ಮಾಲವಿಕಾ"ದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ವಾಕ್ಯಗಳ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅವು ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತ ಇವು ಮಂಕುಮಂಕಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ವನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಬಹುಶಃ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯದೆ, ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ಪರಿಣತವಯಸ್ಕನಾಗಿ ಬುದ್ಧಿ ಕೌಶಲವೆರಡೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿದ್ದಾಗ ಕಾಳಿದಾಸ ಪುನಃ ರೂಪಕ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ, ಕಟ್ಟಿರಬೇಕು 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ' 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ'ಗಳಾದ "ಮಾಲವಿಕಾ" "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಗಳನ್ನು". "'ಕವಿತ್ವ ಲಾವಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಕುನ್ತಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡನೆಯದು' ಎಂಬ ತೀರ್ಪನ್ನು ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದ ಮೇಲೆ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲವರು........ ಆದರೂ ಇಂಡಿಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಹಾಗಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವರು ಅದನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಡಬಹುದೇ ಎಂದು ಕೂಡ ಶಂಕಿಸಿದ್ದಾರೆ."[173] ಹಾಗೆ ಶಂಕಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ವೈಪರೀತ್ಯವಾದೀತು; ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರಥಮ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು.

೧೨. ನಾಟಕದ ಅಂದ ಚೆಂದ

"ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚತಕ್ಕ ಗುಣವಾವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ತನ್ನದೇ ಆದ ರಾಗನತ್ತಾದ ವೈಭವ ಅದಕ್ಕಿದೆ; ಅದರ ಮೂಲಕ ಓದುಗನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಅದು. ಗೀತ–ರೂಪಕ (lyrical drama) ದ ಕಳೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು. ನೈಜ ನಾಟಕ (true drama) ದ ಕಳೆ ಕಡಮೆ. 'ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮರೆಯಿರಿ' ಎಂಬ ಪ್ರೊ. ರೈಡರನ ಸಲಹೆ ಅರ್ಥವತ್ತಾದದ್ದು. ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರಿಗೆ ಪುರಾತನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಭಾಮಂಡಲವನ್ನು ನಾವೂ ಅವರಿಗೆ ಹೊದ್ದಿಸಿ, ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಆಗಲಿ ಕಟುವಾಗಿ ಆಗಲಿ ಪಿಕ್ಕಿನೋಡದೆ, ಅವರ ಭಾವಾವೇಶವನ್ನೂ ಭಂಗಿಗಳನ್ನೂ ದೂರದಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಚೆಲುವಾಗಿ ತೋರೀತು ಅವರ ತೀವ್ರ ಪ್ರಣಯ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಿದ್ಧಮಾರ್ಗ ಸ್ವರ್ಗ ಅಪ್ಸರೆಯರು ಸೂರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಕುಮಾರವನ ಲತಾರೂಪ ನಾರದಾದಿ ಅಮಾನುಷ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಗೆ ಮನುಷ್ಯಾತೀತವಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಕರ್ಷಣೆ ಉಂಟೆಂದು ಬೆರಗುಪಟ್ಟರೆ, ಅವೂ ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಾವು. ಚಿಂತನೆ ಚರ್ಚೆ ತರ್ಕ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಎಡೆಗೊಡದೆ, ಬರಿ ರಾಗಪ್ರಕಟನೆ ರಾಗಾನುಭವಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯವಿತ್ತರೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವೂ ಕಂಡುಬಂದೀತು ಸ್ವಲ್ಪ ಸೊಗಸಾಗಿ. "ಯೋಚನೆಗೈದರೆ ಈ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಹನೆ ಜರ್ಮನರನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಸಲಾರದು. ಆದರೆ ಅದರ ಕುರೂಪವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅದನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆತ ಸೃಜಿಸಿರುವ ಆವರಣ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಹದವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ತನ್ನ ಇಂದ್ರಜಾಲದೊಳಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅವರು ಆ ಹೊಸ ಪ್ರೇಮಿಗೆ ಏನಾಗುವುದೋ ಎಂದು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ನಡುಗುತ್ತಾರೆ."[174] ಈ ಭಾವನೆಯೇ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ, "'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ಪ್ರಧಾನ ರಂಜಕತ್ವ. ಅದರ ಕಾವ್ಯತ್ವ" (The chief charm of this piece is its poetry) ಎಂಬ ಗುಂಪುಕೂಗಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಹೆಚ್ಚು ತಪ್ಪಲ್ಲ, ಹೆಚ್ಚು ಅನರ್ಥವಲ್ಲ; ಆದರೂ ರೂಪಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಧರ್ಮವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಅಲಕ್ಷಿಸಬಾರದು, ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಾರದು, ತುಸುಹೊತ್ತು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸಡಿಲಿಸಿದರೂ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರವಿದೆ; ಅದನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು.

ಅದೇನೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಜೀಅನ್ ಕಾಕ್ತೊ (Jean Cocteau) ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ "ರೂಪಕ ರಸಗ್ರಹಣ" (histrionic sensibility) ಎಂಬ ತತ್ತ್ವ. ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಂತೆ "ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ಕಾವ್ಯತ್ವ" (Poetry of the Theatre) ವೂ "ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ" (Poetry in the Theatre) ವೂ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ವಿಚಾರಗಳು. ನಾಟಕ ತನ್ನ ಜಾತಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲನೆಯದು ಮುಖ್ಯ, ಎರಡನೆಯದಲ್ಲ; ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಎರಡನೆಯದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಗಬಹುದಾದ ಸಹಾಯ ಕಳಪೆಯಲ್ಲ.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಭಾವೋತ್ಕರ್ಷವೂ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವ ವಿಷಯ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಯೌವನೋತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ಹೃದಯಾವೇಶ ಸಾಗರದಂತೆ ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತದೆ, ಚಂಡಮಾರುತ ದಂತೆ ಸೊಂಯ್‌ಗುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನರನಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಗಡಿ ಮಿತಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದು; ಅದರ ಅಘಟಿತವೇ ಅಘಟಿತ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ನಯ, ಶೀಲ, ಇದನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು, ಅದನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆ ಅವರ ಕೊರಳಿಗೆ ಹೊರಲಾರದ ನೊಗ; ಅದರಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಸಾಗುವುದೇ ಅವರ ನೈಜ ಹವ್ಯಾಸ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ರಾಗ ಭರತ ಸ್ವಲ್ಪ ಇಳಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಕೃತಿ ಖಂಡಖಂಡವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಐದನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಉಳಿದ ಅಂಕಗಳ ಗಣನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

ಇನ್ನೊಂದು ಗಾಢಿಯೂ ಇದೆ ಅದಕ್ಕೆ. ಕಥೆ ನಡೆಯುವ ತಾವು ಬರಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಪಟ್ಟಣವೇ ಅಲ್ಲ, ಭೂಮಿ ಆಕಾಶ ಎರಡೂ ಕೂಡಿ ಆಗಿರುವ ಎತ್ತರವೂ ವಿಶಾಲವೂ ಆದ ಪ್ರದೇಶವೆಂಬ ಭಾವನೆ ತಾಕುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನ, ಬುದ್ಧಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಅದರ ಕೌತುಕದಿಂದ ಉಲ್ಲಾಸಗೊಂಡು ಉಬ್ಬುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ಅಪ್ಸರೆಯರ ಸಂಚಾರಮಾರ್ಗ, ಹೇಮಕೂಟ, ಸೂರ್ಯನ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುವ ರಥ ಚೀತ್ಕಾರ, ಗಂಧಮಾದನ ಪರ್ವತ, ಗಹನಾರಣ್ಯ, ಚಂದ್ರೋದಯ, ಮಳಲಿನದಂಡೆ ಮುಂತಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಅಗಾಧ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ದೇಹಶೃಂಖಲೆಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಬರಿ ಉಸಿರುಗಳಾಗಿ ನಾವು ಮನಸೋಇಚ್ಛೆ ಸುಳಿದಾಡಿ ಆಮೋದ ಪಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ ನಾಟಕದ 'ಕಾವ್ಯತ್ವ'.

ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣದ ವಿಚಾರ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭೌತಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ಥಿರ ಚರ ಪದಾರ್ಥಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ; ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಲಿತ ಕೈವಾಡದಿಂದಲೂ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದಲೂ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಒಂದು ವಿಧದ ಮಧುರ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಅವನ ಆ ಗೆಯ್ಮೆಯ

ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಲಾಂಛನಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ವಸ್ತುನಿಚಯವನ್ನೇ ಹೊರತು ಹೊಸದಾವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ. ಪರ್ವತಪ್ರಾಂತ ಮೋಡ ತಾವರೆ ಅಂಚೆ ಮಾಧವೀ ಲತೆ ಪ್ರಮದವನ ಮಿಂಚು ಕುಂದವಲ್ಲಿ ಭೂರ್ಜಪತ್ರ ಚಂದ್ರ ಕರ್ಣಿಕಾರ ಪಾರಿಜಾತ ಹಸಲೆ ನವಿಲು ಕೋಗಿಲೆ ಮಳೆಗಾಲ ಗಜರಾಜ ಕಂದರ ಚಕ್ರವಾಕ ತಂಗಾಳಿ ನದಿ ಮಣಿ — ಎಲ್ಲವೂ ಪರಿಚಿತವಾದ ಪಟ್ಟಿಯೇ. ಯಾವ ಕವಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ಇವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು; ಅವನವನ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳಿಗೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬರಬಹುದು. ಆ) ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ನಿಖರವಾದ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯಭಾರವಿದೆ; ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಸಿವಾಯಿ ಬೇರೆ ಏನನ್ನೂ ಅದು ಮಾಡಲಾರದು, ಬೇರೆ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವೂ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕೋಗಿಲೆ ನೇರಿಲೇ ಹಣ್ಣನ್ನೇ ಮೆಲ್ಲಬೇಕು; ಹಂಸಕ್ಕೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಹೆಜ್ಜೆ; ಸಲಗ ಹೆಣ್ಣಾನೆ ಯನ್ನು ತುರಿಸಬೇಕು ಸೊಂಡಿಲಿನಿಂದ; ಹೆಣ್ಣಿನಂತೆಯೇ ತೋರಬೇಕು ಬಳ್ಳಿ; ಅಡ್ಡಲಾದ ಬಂಡೆಯಿಂದ ನದಿ ಒಡೆದು ಬಹು ಸೀಳಾಗಬೇಕು; ತಿಂಗಳು ಉದಯಿಸಿ ಅರಳಬೇಕು ಕುಮುದ; ಗರಿಗೆದರಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರಬೇಕು ನವಿಲು — ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಬೇರೆ ಯಾವ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೂ ದೃಷ್ಟಿಸಲಾಗದೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ನೇತ್ರ ಕೂಡ? ಇ) ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿರಲಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿರುವ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ವರ್ಣಿತವಾಗಬೇಕೆಂಬ 'ಛಲ'ವುಂಟು ಕವಿಗೆ; ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೋದರೆ ಏನೋ ಅಕಾರ್ಯವಾಯ್ತೆಂಬ ತಳಮಳ. ಈ) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಊಹೆಯಿಂದ ಒಗೆತಂದ ವಿವರಗಳೇ ವಿನಾ ವಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಆದ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಅವಲೋಕಿಸುವ ದ್ರವ್ಯದ ಹೊರಮೈ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಷಯ; ಅದರ ಅಂತಃಸತ್ವದ, ವಿವಿಧ ಲಕ್ಷಣದ, ಅವಗಾಹನೆ ತೀರ ಕಡಮೆ, ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಉ) ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವದ, ಜೀವನದ, ಆತ್ಮೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರಣ ಅಷ್ಟೊಂದಾಗಿ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಊ) ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹು ದಾದ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ, ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಚಂದ್ರ ರೋಹಿಣಿಯರ ಆರಾಧನೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಔಶೀನರಿಯಿಂದ; ಆಮೇಲೆ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಸಮಾಗಮ. ಆದರೂ ಸಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಯಾವ ಲಾಭವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರ: "ಚಂದ್ರನ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳಿದ್ದರೂ, ಚಂದ್ರ ಬೆಳಗಿರುವ ರಾತ್ರಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಇದ್ದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ."[175] ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪುರೂರವನನ್ನು ಹತ್ತು ಅಡಿಯ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಗೈದು ಪ್ರಕೃತಿಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಪದಾರ್ಥಗಳಿಗೂ ಒಂದೆರಡು ಅಂಗುಲ ಎತ್ತರವನ್ನು ಇತ್ತು ಮಾನವ ಪಕ್ಷಪಾತವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಊ) ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಮಾನವ ಜೀವನವನ್ನು ಏನೊಂದೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಕೃತಿಜೀವನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅಸ್ಥಿಗತವಾಗಿದೆ. ಕಾನನ ವೆಂದರೆ ಕಾನನಶ್ರೀ ; ಚುಕ್ಕಿಯ ಎರಳೆ ಅವಳ ಕಣ್ಣು. ದಕ್ಷಿಣದ ಗಾಳಿ ಒಬ್ಬ ಕಾಮಿ, ಮಾಧವೀ ಕೌಂದೀಗಳೇ ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿಯರು. ನದಿ ಯಾರು ? ಗಂಟಿಕ್ಕಿದ ಹುಬ್ಬುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಜಾರಿಬಿದ್ದ ಸೀರೆಯ ನೆರಿಗಳನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಓರ್ವ ಲಲನೆ. ಕಮಲದ ಎಸಳನ್ನು ಕಚ್ಚುವ ಭ್ರಮರವೂ ಒಂದೆ, ನಲ್ಲಳ ಕೆಳತುಟಿಯನ್ನು ಕಚ್ಚುವ ನಲ್ಲನೂ ಒಂದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲ ಕೊಡುವ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿದೆ : ಆಕಾರದ ಅಂತರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲದ ರಲ್ಲಿಯೂ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಏಕರೂಪ. "ರಾಗವತ್ತಾದ ಮಿಥ್ಯೆ" (pathetic fallacy) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಈ ಕೃಷಿಯನ್ನು. ಮಾನವನಂಥ ಅಂಜುಪುರಕ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪಂಚಭೂತ ಪ್ರಾಣಿ ಅರಣ್ಯ ಆಕಾಶ ಪ್ರವಾಹಾದಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜೀವ ಜೀವನ ಉಂಟೆಂದು ಬಗೆದರೆ ತನಗೇನು ಅಪಾಯ ಸಂಭವಿಸೀತೊ ಎಂದು ಬೆದರಿ ಅವೂ ತನ್ನಂತೆಯೇ ಎಂದುಕೊಂಡು, ಅವುಗಳೊಡನೆ ತಾನು ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ತಳೆದು, ಅವುಗಳಿಗೂ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಮೈತ್ರಿ ಇದೆಯೆಂದು ಭ್ರಮೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಆತ್ಮಸಂರಕ್ಷಣೆ (self-protection) ಯ ಉಪಾಯ. ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಷ್ಟು 'ರಾಗಮಿಥ್ಯೆ' ಮತ್ತಾವ ಕವಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇಲ್ಲ. ಅದೇ ಸೊಗಸು ಎನ್ನುವವರು ಎನ್ನಲಿ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನುಂಟು, ಮೂರು ಲೋಕವುಂಟು, ಎಂಬ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನಿಲ್ಲದೆ ಮೇದಿನಿಯಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಸಂಕುಚಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಎಸಗುವುದು ಸುಲಭ.

ಭಾವದ ತುಂಬುಹೊಳೆ, ಪ್ರಚಂಡ ಪ್ರಣಯ, ಸುರಮ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಣಿ — ಇವು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಮುಮ್ಮುಖ ಹೆಗ್ಗುರುತು. ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಡಮೆ.

೧೩. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವೂ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೂ

ಪುರಾಣಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಆಯ್ಕೆ, ವರ್ಣನೆಯ ಲವಲವಿಕೆ, ಭಾವಸೌಕುಮಾರ್ಯ, ಚಿಂತನೆಗಳ ಲಾಲಿತ್ಯ, ನಯನಾಜೂಕು ಶೈಲಿ — ಎಲ್ಲದ ರಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್: "ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅಗ್ರತೆಗೆ ಅರ್ಹ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಷ್ಕರಿಸು ವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದು . . . . ಆದರೂ ಪ್ರಕೃತ ನಾಟಕದ ಕಥೆ 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ದಲ್ಲಿಗಿಂತ ಬಹುಶಃ ಹೆಚ್ಚು ಕೌಶಲದಿಂದ ಹೆಣೆದದ್ದಾಗಿದೆ; ಕಾರ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜತೆಯಿಂದ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತವೆ."[176] ಸುಮಾರು ೧೮೭೧ ರಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಗೈದ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಅಭಿನಂದನೆಯನ್ನು ಇತ್ತಿರಬೇಕು ಈತ. ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಆ ಹೇಳಿಕೆಗೂ ಮುಖಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರಿಗೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವೂ ಸಮರ್ಪಕವೂ ಆಗಿ ತೋರಿಬಂದಿದೆ. ಈ ವಚನವನ್ನು ಆಲಿಸಿ: "ಉರ್ವಶಿ ತನ್ನ 'ಪೂರ್ವ-ರಾಗ'ದಿಂದ ಅವನ ಇಬ್ಬರು ನಾಯಕಿಯರನ್ನೂ ಮೀರಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅವಳು ಮುಗ್ಧಮೂದರಿಯ ಹುಡುಗಿಯಲ್ಲ, ಮಾಳವಿಕೆ ಶಕುಂತಳೆ ಯರಂತೆ." "ತನ್ನ ಶುಚಿಪ್ರೇಮದಿಂದ ಉರ್ವಶಿ ಮೇಲುಮಟ್ಟದ ನಾಯಕಿ ಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ." "ಕಾವ್ಯತ್ವದ ಆತ್ಮ ಅವನ ಇತರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ."[177] ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸವರ್ಯನ ಪೀಠಿಕೆಯ ಪುಟ ೧೮ ರಿಂದ ಪುಟ ೩೦ ರವರೆಗೂ ಓದಿನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ತೀರ್ಮಾನವಾವುದೂ ಒಪ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಮ್ಮನ್ನು.

ಕಾಕ್ತೊ ಹೇಳುವ 'ಕಾವ್ಯತ್ವ' 'ಕಾವ್ಯ' ಎರಡೂ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿವೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ; "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೇನು? ಹಲ ಕೆಲವು ಅಂಗ ಉಪಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆ ಇರುವುದೇನೋ ದಿಟ. ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲವೆ ಪುರುಷಾಕೃತಿ ಯಲ್ಲಿ, ದೈನಂದಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ? ಆದರೆ ಅವರ ಆಳ್ತನಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರ?

ಅ) ಎರಡೂ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವಾದರೂ ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಸಮರ್ಪಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿ–ಕಾಮೆಡಿ. ಆ) ನಾಯಕರು ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಪೀಠದ ನರೇಶ್ವರರು ; ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ' ರಾಜರ್ಷಿ ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ, ಇತರ ಅನುಕಾರ್ಯರು. ಪುರೂರವ ' ರಾಜರ್ಷಿ ' ಯಲ್ಲ. ಇ) ಅಪ್ಸರೆ ಇಲ್ಲಿನ ನಾಯಕಿ ; ಸ್ವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಟ ದೇವವೇಶ್ಯೆ. ಅಲ್ಲಿನ ನಾಯಕಿ ಅಪ್ಸರೆಯ ತನುಜಾತೆಯಾದರೂ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಘನತೆ ವಿನಯ ಸೌಶೀಲ್ಯಗಳ ತಾಪಸ ಕನ್ಯೆ. ಈ) ಎರಡು ಜೋಡಿಗಳ ಅನುರಾಗವೂ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾದದ್ದು ; ಆದರೆ ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಹುಚ್ಚು ಪ್ರವಾಹ, ಆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಮಾನಸ ಸರೋವರ. ಉ) ಇಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನಿಗೆ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿ ಇದ್ದಾಳೆ ; ಅವಳಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಮಡದಿಯರಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲಭೆಯನ್ನಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೂ ಅವನು ಏನೂ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಹಂಸಪದಿಕೆ ವಸುಮತಿಯರಿಗೆ. ಊ) ಪ್ರಿಯನಲ್ಲಿಗೆ ತಾನಾಗಿ ತವಕದಿಂದ ಬರುತ್ತಾಳೆ ಊರ್ವಶಿ ; ಬಂದವಳನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಪುರೂರವ ಅದೇ ತವಕದಿಂದ. ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರ ಪ್ರಣಯದ ಘನವಿಧಾನ ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಮೂರನೇ ಅಂಕ ಎಷ್ಟು ಸೌಜನ್ಯ ಶುಚಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಗಳಿಂದ ಸುಪುಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲಿನ ಮೂರನೇ ಅಂಕ ಅಷ್ಟು ಸುಳ್ಳು ಅವಿನಯ ಕಾಮುಕತೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ಋ) ಭೂರ್ಜಪತ್ರ ಪದ್ಮಪತ್ರಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಣಯಲೇಖವಾದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶ ಆವರಣ ವರ್ಚಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ. ಎ) ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯೊಬ್ಬಳೇ ಸಖಿಯಾದರೂ ಅವಳಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಅವಳಿಗೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಕವಿ. ಅನುಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರಿಗೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಕೆಲಸವಿದೆ, ನೋಡಿ. ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಗಣಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕ ಗೆಳತಿ ; ಅವರಿಬ್ಬರು ತಾಪಸಕನ್ಯೆಗೆ ಆಪ್ತೆಯರಾದ ತಾಪಸಕನ್ಯೆಯರು. ಏ) ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕಳಿಸಿ ಕೊಡುವಾತ ಕುಲಪತಿ ಕಣ್ವ ; ಊರ್ವಶಿಯನ್ನು ಕಳಿಸಿಕೊಡುವಾತ ಅಹಲ್ಯಾ ಕಾಮುಕನಾದ ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷ. ಅಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞವೇದಿಯ ಯಜ್ಞೇಶ್ವರನಿಗೆ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಮಾಡಿ ಋಷಿ ಋಷಿಪತ್ನಿಯರ ಆಶೀರ್ವಾದವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ ನಾಯಕಿ ; ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಮಾಡಿ ಮುನಿಶಾಪವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯಾಗಿ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ ನಾಯಕಿ. ಐ) ಇಬ್ಬರೂ ಮುನಿಶಾಪಗ್ರಸ್ತರೇ. ಅವಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರಪರಾಧಿ, ಆದ್ದರಿಂದ ಶಾಪವಿತ್ತ ಮುನಿಯೇ ಶಾಪವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವಳು ತಪ್ಪಿತಸ್ಥೆ ; ಆದರೆ ಇಂದ್ರನ ಅನುಗ್ರಹವಿದೆ ಇವಳ ಮೇಲೆ. ಶಾಪದ ಫಲವಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಕಠಿಣ ಸಂಕಟ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ; ಇವಳಿಗಾದರೊ ಶಾಪದ ಉಗ್ರವಚನದಿಂದ ರೊಟ್ಟಿ ತುಪ್ಪಕ್ಕೇ ಜಾರಿಬಿದ್ದಿದೆ. ಅವಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯವನಿಂದಲೇ ಕೆಟ್ಟುದಾದರೆ ಇವಳಿಗೆ ಕೆಟ್ಟುದೆಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯದು ! ಒ) ಅಸೂಯೆ ಇಲ್ಲದೇ

ಹೋಗಿಲ್ಲ ಉರ್ವಶಿಗೆ; ಅದೇನೂ ಇಲ್ಲ ಶಕುಂತಳೆಗೆ. ಓ) ಪ್ರಿಯೆಯ ವ್ಯಸನ ತನ್ನನ್ನು ತುಳಿದು ತಾಪಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ರಾಜನಿಗೆ ಆಗಿಬಂದಿರುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತೇ ಇರುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ; ಪುರೂರವನಾದರೊ ಭೋಗಮಗ್ನನಾಗಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಅಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಔ) ದುಷ್ಯಂತ ಸರ್ವದಮನ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಸಂಧಿಯನ್ನು ಬಗೆಯುವುದು ಗಂಗಾಪಾಣಿ ಎಳನೀರನ್ನು ಈಂಟಿದಂತೆ. ಪುರೂರವ ಆಯುಸ್ಸು ಉರ್ವಶಿಗಳ ಭೇಟಿಯ ನೆನಪು ಚೌಳುನೀರನ್ನು ಕುಡಿದಂತೆ. ಆದಾಗುವುದು ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ; ದೈತ್ಯರನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸಿ ಇಂದ್ರನ ಅರ್ಧಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಸನ್ಮಾನಿತನಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವಾಗ. ಇದು ಆಗುವುದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ; ಒಂದು ಹದ್ದು ಬಂದು ಅವಾಂತರಮಾಡಿಹೋಗಿರುವ ಮಲಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಅಂ) ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೂ ರಥಾರೂಢರಾಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ ನಾಯಕರು. ಅದೊಂದೇ ಸಾಮ್ಯ. ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಅಃ) ಇಲ್ಲಿ ಏಕಾವಳಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ನಿಂತುಕೊಂಡು ಉರ್ವಶಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ ಆಕರ್ಷಕ ಪುರುಷನನ್ನು; ಗೆಳತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ ಅವಳ ನಡತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗಡಿಗರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ನೆಪಹೂಡಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನ ಶಕುಂತಳೆ. ವಿನಯ ಸೌಮ್ಯತೆಗಳು ಶೋಭಿಸುತ್ತವೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ. ಕ) 'ಆಕೃತಿವಿಶೇಷ' ನೆಂಬ ನುಡಿ ಇಬ್ಬರು ನಾಯಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಸುಶೀಲವಿಶೇಷ ಅವನಲ್ಲಿದೆ, ಇವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಖ) 'ದುರ್ಲಭ ಪ್ರಣಯಿನೀ' ಎಂಬ ಮಾತು ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಗ) ಪ್ರೇಮಾಲಾಪದ ಅನೇಕ ಪದಗಳೂ ಪದ ಗುಚ್ಛಗಳೂ ಸಮಾನವಾಗಿವೆ. ಘ). ಬಾಹುಸ್ಪಂದನದ ಶುಭಶಕುನ ಎರಡು ಕಡೆಯೂ ಉಂಟು.

ಎಷ್ಟು ಸಮಾನ ಸಂಗತಿಗಳಿದ್ದರೇನು, "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಘನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಪಾತ್ರಸಮೃದ್ಧಿ, ವಿನ್ಯಾಸ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆ, ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಭಾವ ಯಾವುದೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ. ಅಗಾಧ ಜೀವನದ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಆಳವೂ ಇದೆ ಅದರಲ್ಲಿ; ಇದು ಕೇವಲ ಇಬ್ಬರು ಕಾಮಮೋಹಿತರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಣಯದ ಗಡಿಬಿಡಿಯ ಸುಲಭವೂ ಸರಳವೂ ಆದ ಆಖ್ಯಾನವಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಕಡೆ ಬರೆದಿದ್ದನ್ನು ಪುನಃ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಏನೇನೂ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ. "ಮಾಲವಿಕಾ"ಕ್ಕೂ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೂ ಕೆಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯುಂಟು. ಔಶೀನರಿ ನಿಪುಣಿಕೆಯರ ಪ್ರವೇಶ ಇರಾವತಿ ನಿಪುಣಿಕೆಯರ ಪ್ರವೇಶದಂತಿದೆ. 'ನಿಪುಣಿಕೆ'ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನೂ ನೋಡಿ. ರಾಜನ ಸಟೆಮಾತು, ರಾಣಿಯ ಪಾದಕ್ಕೆ ಅವನು ಬೀಳುವುದು, ಅವಳ ಧಿಕ್ಕಾರ — ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರ. ಆದರೂ ಸತ್ವಯುತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ.

ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಅದರಿಂದ ಲಾಭವೂ ಉಂಟು. ಆದರೂ ಮೂರನ್ನೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕ ಕೃಷಿಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅದರದರ ಸ್ವಂತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಸ್ವಕೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅತ್ಯಗತ್ಯ, ಅದರಿಂದ ಲಾಭ ಅಧಿಕ.

೧೪. ನಾಟಕದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ

ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಬಂದದ್ದು ತರವೆ. ೧೮೩೩ರಂದು ಬರ್ಲಿನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಆರ್. ಲೆನ್ಸ್ (R. Lenz) ಅದರ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿತವಾದ ಪಾಠವನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಿದ. ೧೮೩೦ರಲ್ಲಿ ಕೆ. ಜಿ. ಎ. ಹೊಎಫರ್ (K. G. A. Hoefer) ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದ ಅದನ್ನು. ೧೮೩೮ರಲ್ಲಿ ಬಿ. ಹರ್‍ಸೆಲ್ (B. Hirzel), ೧೮೬೧ರಲ್ಲಿ ಲೊಬೆಡಾನ್ಸ್ (Lobedanz), ತರುವಾಯ ಫ್ರಿಟ್ಸ್ (Fritz) ರವರಿಂದ ಆದ ತರ್ಜುಮೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದುವು. ೧೮೨೧ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಪರಿವರ್ತನ ಮಾಡಿದ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್. ೧೮೭೮ರಲ್ಲಿ ಫೂಕೋವಿನಿಂದ ಫ್ರೆಂಚಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರವಾಯ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಸ್ವೀಡಿಷ್ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಸ್ಪ್ಯಾನಿಷ್ ಜೆಕ್ ಮೊದಲಾದ ಯೂರೋಪಿನ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ತರ್ಜುಮೆಗಳು ಬಂದುವು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಕೈಯೇ ಇದನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಕುತೂಹಲವನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿತು ಅನೇಕರಲ್ಲಿ. ಎರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಬಾಹ್ಯಾಂಶಗಳ ಸಾಮ್ಯದಿಂದಲೂ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ" ಕಳಪೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆದದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದಲೂ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ" ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯ್ತು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಿಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವೂ ಉಂಟು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಇದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಪುರೂರವ ಉರ್ವಶಿಯರ ಮನಸ್ಸು ಚಿತ್ತ ಹೃದಯವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವ ಆವೇಶ ಪ್ರಣಯ ಅವರ ಕಥನಕಾವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬರುವ ವಿಷಯ. ಹೋಮರ್ ಡಾಂಟೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ರಾಸೀನ್ ಗೊಯಟೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಮುಂತಾದ ಅವರ ಮಹಾಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನೊಂದು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಶ್ಲಾಘ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಹಾಡಿ, ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ ಹೆಚ್ಚೇ ಹೊರತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿರ್ಬಂಧಗಳಲ್ಲ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಹೋಮರನ ಹೆಲನ್ ಮತ್ತು ಪ್ಯಾರಿಸ್, ಡಾಂಟೆಯ ಫ್ರಾನ್ಸೆಸ್ಕ ಮತ್ತು ಪೆಓಲೊ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರ ಮತ್ತು ಆಂಟೊನಿ, ರಾಸೀನನ ಫೀದ್ರ ಮತ್ತು ಹಿಪ್ಪೊಲಿತ್, ಗೊಯಟೆಯ ಮಾರ್ಗ್ಗರೆಟ್ ಮತ್ತು ಫೌಸ್ಟ್, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನ ಅನಾ ಮತ್ತು ರಾನ್‌ಸ್ಕಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಂಯಮ

ರಹಿತರಾದ ಪ್ರಣಯೋದ್ಯಮಿಗಳು; ಅವರ ವ್ಯವಹಾರ ನೀತಿಧರ್ಮ ವಿರುದ್ಧ. ಅನ್ಯೋನ್ಯ ವ್ಯಾಮೋಹ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಸಕಲವನ್ನೂ ಬಲಿಗೊಡು ವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಣಯಿಗಳು ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೆ, ಅವರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ನುತಿಸಬೇಕೆಂದು ಆ ಭೂವಳಯದ ನಿಶ್ಚಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ ಪಾತಕವಾವು ದಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಪಾಠಕರಿಗೆ, ಪುರೂರವ ತನ್ನ ಭಾರ್ಯೆ ಮಹಾ ರಾಣಿ ಔಶೀನರಿ ಇದ್ದೂ ಒಬ್ಬ ರುಚಿರವಾರಾಂಗನೆಗೆ ಒಲಿದು ಕಳ್ಳತನದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವ ವೃತ್ತಾಂತ ಬಹಳ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿರ ಬೇಕು. ಅವನ ಬಿನ್ನಪ "ಅಸ್ಯಾಃ ಸಖೇ ಚರಣಯೋರಹಮದ್ಯ ಕಾನ್ತಮಾಜ್ಞಾ ಕರತ್ವಮಧಿಗಮ್ಯ ಯಥಾ ಕೃತಾರ್ಥಃ" ನಮಗೆ ವಿಷಯಲಾಂಪಟ್ಯದ ತುತ್ತತುದಿ ಯೆಂದು ತೋರಿಬಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದು 'ಎಂಥ ಆತ್ಮತ್ಯಾಗ! ಎಷ್ಟು ಪ್ರಬಲ ಪ್ರೇಮ!' ಎಂದು ತೋರಿಬರಬಹುದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ "ಆಂಟೊನಿ ಮತ್ತು ಕ್ಲಿಯೊಪಾಟ್ರ"ವನ್ನು ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ, ಜಾನ್ ಡ್ರೈಡನ್ (John Dryden) ಆ ಕೃತಿಗೆ "ಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಈಯಬೇಕು" ಅಥವಾ "ಪ್ರಪಂಚದ ಒಡೆತನ ಹೋದರೂ ಸರಿಯೆ" (All for love; or The World Well Lost) ಎಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದ. ಕಾಳಿದಾಸ ಮಾತ್ರ ಸಂವಿ ಧಾನವನ್ನು ವಿಯೋಗ ದುರಂತದಿಂದ ಕೊನೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಿದ್ದರೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವ ಶೀಯ" ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಲೋಕದಲ್ಲಿ; "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೊ ಏನೊ!

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. "The title *Vikramorvasi* means *Vikramena hrta urvasi*, i.e. Urvasi who was taken from the hands of a demon by bravery." —SND : Editor's Notes. P. 750

2. "*Vikramorvasi* or 'urvasi (won) by valour'." —AAM : P. 108

3. "The second of the inferior dramas may be conveniently called *Urvashi*, though the full title is *The Tale of Urvashi won by valour*." —AWR : P. 115

4. "Ourvaci—Donnee pour Prix De L'Heroisme." —PEF : (inside name page)

5. "...... (strictly speaking it should be called Urvashi won by Prowess or Valour.)" —Mrs. BB : Introduction. P. 4

6. "...... the *Vikramorvaci*, or 'Urvaci conquered by Valor." —HHG : P. 377

7. A and B : Notes. P. 198

8. RDK : Notes. P. 14

9. "The form, however, ought to be ವೈಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯಂ". "Again, we shall have to understand Pururavas by the word Vikrama, for which we have no direct authority." —RDK : Notes. P 141

10. ವಿಕ್ರಮ=heroism. "......there can be no doubt, therefore, that by a poetic licence *heroism* is here put for hero, and the compound is of the *Dvandva* class, in despite of the grammarians." —HHW[1] : Footnote. P. 196

11. "Therefore to-day a piece as yet unknown
I will present to them, Vikrama and the Nymph."
—Sri A[2] : P. 2

12. "The title of the drama, *Vikramorvasi*, has an allusion, it has been suggested, to Vikramaditya, in whose court he might have lived." —SND : Editor's Notes. P. 729

13. ...... and we must remember that Chandragupta II had the style of Vikramaditya, with whose name tradition consistently connects Kalidasa. Nor is it absurd to see in the title *Kumarasambhava* a hint at the young Kumaragupta, the heir apparent, or even in *Vikramorvaci* an allusion to the title Vikramaditya."

—ABK[2] : P. 80

14. "Kalidasa actually called the drama 'Urvasi or Valour' (vikrama); the audience is to be made aware of Pururavas' power."

—WR : P. 64

15. "The story of *Vikramorvasi* is based upon the brief story given in the *Matsyapurana*, Chapter 24."

—SND : Editor's Notes. – P. 750

16. ಎಂಲ.—P. 148.

17. "In another passage of the Brahmana the pair of sticks used in ritual fire ceremonies is connected with this pair of passionate lovers and the lower wood is called Urvasi, but the stick whirling around it is called Pururavas."

—WR : P. 62

18. "The hymn is obscure ...... it is possible that he may have been totally ignorant of it."

—RDK : Introduction. P. x

19. "Kalidasa's opera and his Shakuntala are based alike on old Indian folk-lore." —EPH : Footnote 1. P. 98

20. "A. Garownski .... suggests a popular legend, comparing the Sudhanavadana, No. 30 of the Divyavadana."

—ABK[1] : Footnote 1. P. 156.

21. ಎಆರ್‌ಕ್ಕೈ : ಪು. ೧೨೭.

22. "But the actual literary source of Kalidasa's work has not yet been determined." —WR : P. 62

"We have no precise information of the source he followed." —ABK[1] : P. 156

23. "Such a strophe is also lacking in the prologue to 'Urvasi'." —WR : Annotations : 123. P. 103

24. "This erotic scene after the battle is typical of this drama." —WR : P. 63

25. "... it is apparent that in Kalidasa's time the study of the Veda (*i.e.* probably learning it by rote) was not regarded

as any more edifying to the mind or the body than it is at present." —SPP : Notes. P. 21

26. "How could the nymphs know the demon's name and his place of residence ?" —RDK : Notes. P. 146

27. "...... they seem to offer the very narrowest scope for differentiation ; yet every face varies from its sister, the diction of each tongue has its revealing individuality."

—Sri A' : Pp. 71–2

28. "The minor characters are handled with comparative lack of success." —ABK[1] : P. 156

29. "There is very little action in this Act ...... The Act is a little prolix and long-drawn......As regards characterization, the Act gives us little that is remarkable."

—A and B : Notes. P. 228

30. "Their construction is rather imperfect, and they do not fit in well with the other parts of the play. They are long, but without proportionate effect."

—MRK : Introduction. P. 37

31. "Our poet here well answers the objection that critics might raise as to why Urvasi behaves like a mortal."

—SPP : Notes. P. 53

32. "In his unhappiness he behaves poorly . . . . he has to allow himself to be caught in the act. Where is now the power of the conqueror of demons in Act I ?"

—WR : Pp. 66–67

"Kalidasa certainly got some fun out of depiciting this scene." —WR : P. 67

33. The third act is the centre of the five act drama of Urvasi." —WR : P. 68

34. "This is not a question, but an exclamation . . . . 'What ! Are you here since the evening'."

—MRK : Notes. P. 59

35. "Vidushaka comments upon the rather too much familiarity between the king and Urvasi. He means to say 'Do not be so familiar in our presence. Spare your familiarity for the bed-room'." —RDK : Notes. P. 209

36. ". . . the Queen has taken advantage of the

observance to show that she has laid aside her anger, which she really has." —SPP: Notes. P. 90

37. "that . . . she is not only no longer angry but that she is anxious to conciliate him." —SPP: Notes. P. 93

38. Act IV—Sc. IX:

Donna Elvira: After I've said this, I am gone; and this is all I had to say.

Don John: Madam, 'tis late, stay here. We shall lodge you in the best manner we can.

D. El: No; Don John, detain me no longer.

D. J.: Madam, you'll oblige me in staying, I assure you.

D. El: No, I'll tell you, let us not lose time in superfluous discourse, let me go immediately, don't insist upon waiting on me back, but only think of profiting by my advice.

Sc. X:

Don John: Dost know now, that I felt some little emotion for her once again, that I thought there was something agreeable in that whimsical novelty, and that her negligent dress, her languishing air, and her tears awaked in me some small remains of an extinguished flame?

Sganarel: That's as much as to say, her discourse had no manner of effect on you.

D. J: Supper, quickly.

Sg: Very well.

—Mol. - Vol 2: Pp. 41–42

39. "... exceptional in the whole range of Sanskrit literature." —SKD[1] P. 139

"The fourth act on the madness of Pururavas is unique in this sense." Ib: P. 139

"This Act is a kind of melodrama and is quite exceptional in dramatic plays." —MRK: Introduction. P. 27

"... the fourth Act is quite exceptional in the whole range of Sanskrit literature." — RDK: Introduction. P. xvi

"... the matchless fourth Act of the play ... "

— KSR: P. 256

40. " ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮೇಲಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದು. " —ಎಂ ಲ : P. 141

" The fourth Oct is highly pathetic and in it the imagination of the poet is in full swing. "

— MRK : Introduction. P. 37

41. " From this lyric height the drama declines in Act V. " —ABK[1] : P. 151

" . . . it reaches an almost lyric height in depicting the tumultuous ardour of undisciplined passion. " —SKD[1] :P. 139

42 " ಈ ಅಂಕವೆಲ್ಲವೂ ಗಾನ ನರ್ತನಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ. "

—ಎಆರ್‌ಕೃ : ಪು. ೧೨೯

" The fourth Act has therefore more or less the character of an opera and thus stands by itself in its conception as well as execution. " —RDK : Introduction. P. xvii

" This part of the drama has been described as operatic. Dancing and singing, the king speaks a long monologue, driven almost out of his mind by grief. " —WR : P. 70

43. " . . . a new feature which, as he thought, was also more dramatic on the stage. That new feature was the whole of Act IV where for the most part only one character—that of the hero—king moved on the stage. " —RAJ : P. 91

44. ಎಂಲ : P. 152

45. ಎಆರ್‌ಕೃ :ಪು. ೧೨೯

46. " . . . it is rather a temporary exaltation than a perversion or aberration from his natural state."

—Sri A[1] : P. 56

47. ತ್ರೋಟಕ: "apparently from the dance which accompanied the verses." —ABK[1] : P. 151

48. ನಾಟಕ : "which in essentials it is." —Ib : P. 151

49. ಎಆರ್‌ಕೃ : ಪು. ೧೨೯.

50. "The whole thing looks certainly ingenious, but does it not strike one as more or less theatrical and unreal ? The tremendous fuss which the king makes about his own state, defeats its own end by leaving the reader ultimately cold. Shallow waters make much noise, and the reader fails to sympathise with the king heartily."

—RDK : Introduction. P. x

51. "Many regard this scene as one of the poet's most exquisite, but it cannot be denied that this uncontrolled and somewhat unmanly lament of the hero Pururavas appears faintly artificial, exaggerated and theatrical, although Germans are accustomed from their opera to moving love laments."

—WR : P. 71

52. "The fourth Act therefore which seems at first sight episodical is really of essential importance both to the conduct of the play and the full revelation of its protagonist."

—Sri A[1] : P. 56

53. "Urvashi lies weeping in the arms of Pururavas. Is there magic more wonderful than the magic of true and tender love ?" —EPH : P. 101

54. "Or did the poet wish to avoid such discussion after an act of such moving and operatic quality ? . . . . In any case, the brevity of this last scene needs some explanation."

—WR : P. 71

55. "The fifth Act also seems to be somewhat disjointed from the main story of the drama, and does not look to be a natural outcome." —MRK : Introdution. P. 41

56. "There is yet a skilful delineation of Kalidasa's favourite motif of the recognition of the unknown son and the psychological climax of presenting the offspring as the crown of wedded love." —SKD[1] : P. 139

57. "Not the father — hero and conqueror of demons — but the unknown son was to kill the thief and return the talisman to the king's beloved. As this scene goes it shows Pururavas in a very unheroic light, especially in view of the beginning of the drama, where he immediately determines to give battle to the demon and robber of women. The poet did not let this opportunity pass off showing the king in an unmanly light. With his genius he might easily have found another solution here if he had so wished." —WR : P. 72

58. "Dr. Keith says that the introduction of Ayus has spoiled the beauty of the last act . . . Kalidasa has done it deliberately to honour his patron Kumaragupta." —SKD

—Quoted A and B : Notes. P. 304

59. "She approaches her son, wordless, but her 'veiled bosom heaving towards him and wet with sacred milk'." There is "the depth of her maternal feeling." —Sri A[1] : P. 77

60. "The first family meeting is cool." —WR : P. 72

61. "Here the circumstances excuse it, not justify Urvasie. Acting under hard conditions, she has chosen the lesser of the two evils." —Sri A[1] : P. 77

62. "It could not have lasted for twelve years, as Mr. Vaidya supposes." —MRK : Notes. P. 85

63. ಎಂಲ : ಪು. ೧೪೭

64. "So what threatened in a manner subversive to Indian dramatic tradition to end as a tragedy has after all its happy consummation." —HHG : P. 379

65. "From the spectator's point of view the last act is a succcss. The audience is treated successively to a series of surprises." —A and B : Notes. P. 293

66. "The referenee to the opposition between ಶ್ರೀ and ಸರಸ್ವತಿ in the ಭರತವಾಕ್ಯ shows that Kalidasa himself had reason to complain, though for a short time only, of the indifference of ಶ್ರೀ towards him." —RDK : Notes. P. 253

67. "The tale of the two lovers as told in the Puranas end with their melancholy separation; such a tragic end suited neither the requirements of the Hindu drama nor the taste of the Hindu audiences. Kalidasa's genius at once found a way out of the difficulty." —MRK : Introduction. P. 33

68. "At the same time the final decree of Indra enabled Pururavas to retain the society of his beloved and gave his love a new plenitude and amplitude of bliss."

—KSR : P. 252

69. ". . the benediction of Indra and Narada introduce the element of divine approval which alone makes passion a purifying and uplifting force . . . Only then does the human king Pururavas attain true god-likeness by the unselfish and tranquil bliss of his affection into which passion has become sublimated and transmuted and transfigured, and only then a gracious humanness descends on the divine Urvasi."

—KSR : P. 270

70. "He has made of it an ordinary tale of domestic intrigue, has changed the nymph of heaven into a member of an earthly harem." —AWR: P. 119

71. "...in Urvasi's case the softening of the curse is equivalent to cancelling the punishment and transforming it into a reward, for Urvasi is given by Indra to the earthly king. The heavenly director, Urvasi's teacher Bharata may be offended, but Indra is not. He has full understanding for his harlot and dancer. He is also not jealous. She is a harlot, and Indra, king of the gods, often made use of such Apsaras as tools in political matters . ." —WR: P. 67

72. The romantic story of the love of the mortal king Pururavas and the divine nymph Urvasi is old, the earliest version occuring in Rigveda x. 95; but the passion and pathos, as well as the logically tragic ending, of the ancient legend is changed, in five acts, into an unconvincing story of a semi-courtly life with a weak denouement of domestic union and felicity, brought about by the intervention of a magic stone and the grace of Indra. —SKD[1]: P. 138

73. "Though at last she comforts him with vague hopes of a future happiness, the story remains, as indeed it must remain, a tragedy—the tragedy of love between human and divine . . . . This splendid tragic story Kalidasa has ruined."

—AWR: P. 119

74. "It is true that the Indian permits no tragedy . . . . But might not Kalidasa, far over-topping his predecessors, have put on the stage a drama the story of which was already familiar to his audience as a tragic story. Perhaps not. If not, one can but wish that he had chosen another subject."

—AWR: P. 119

75. ". . . the incident of the boy Ayus is forced and the ending of the drama is ineffective and flat."

—ABK[1]: P. 156

76. See ಎಂಲ: Pp. 152–153

77. "In the Vikramorvasi the Garbhanka might perhaps have been introduced with advantage. In this drama Kalidasa might possibly have arranged as a play within a play the brief

story of 'Lakshmi's choice', . . . This he has chosen instead to give in narrative in the Viskambhaka."

—AVWJ: Appendix to Introduction. P. cvii

78. ". . . and the plot itself is often nothing more than a loosely connected series of pictures or epic scenes."

—AAM: P. 98

79. ". . . but we have nothing else which appeals in the drama but the isolation of individual passion."

—SKD[1]: P. 140

80. ". . . certain incidents seen unnecessary as they do not help to develop the denouement."

—MRK: Introduction. P. 36

81. "Queen Aushinarie has no real claim by any essentiality in her action on the large space she occupies in the play; her jealousy does not retard and her renunciation sanctifies rather than assists the course of Pururavas' love for Urvasie. The whole episode in which she figures fits more loosely into the architecture of the play than can be exampled elsewhere in Kalidasa's dramatic workmanship."

—Sri A[1]: P. 81

82. ಎಂಲ: P. 151

83. ಎಂಲ: P. 152

84. "... the incidents in the first three Acts do not take more than a fortnight or so."

—RDK: Introduction. P. xvii

85. "The simplicity of the story does not admit of much display of character." —HHW[2]: P 64

86. "He may sometimes not care to individualise his most unimportant female figures, but even the slightest of his women have some personality of their own, something which differentiates them from others and makes them better than mere names." —Sri A[1]: P. 62

87. "The delineation of character is weak, being concerned rather with types than with human beings of real flesh and blood." —AAM: P. 98

88. "but accepting the story as it is, there is no deficieney in characterisation and expression. If the figures are

strange and romantic, they are still transcripts from universal nature. Even when the type does not appeal, the character lives." —SKD[1] : P. 138

89. "The hero sinks to a dimunitive stature beside her . ." —ABK[1] : P. 156

90. "In the *Urvasie* where he needs at least half the canvas for his hero, the scope for feminine characterisation is of necessity greatly contracted." —Sri A[1] : P. 63

91. ಸಿಕೆವೆಂ : ಪು ೮೦

92. "The king twists and turns in an extremely unworthy manner." —WR : P. 68

93. "He loves his queen sincerely but his love for Urvasi is stronger, hence he is required to have recourse to deception and falsehood in his dealings with the queen in the second Act." —RDK : Introduction. P. xxiii

94. "His tender solicitude *(Dakshinya)* in regard to Queen Aushinri in spite of his infatuation for Urvasi is another attractive trait." —KSR : P. 259

95. "We feel that he cherishes towards her none of the genuine respect and affection or of the real and indulgent kindliness Agnimitra feels for Dharinie and Iravati."
—Sri A[1] : P. 60

96. He does nothing "to secure Urvasi beyond pining and weeping." —A and B : Introduction. P. 36

97. ಎಂಲ : P. 151

98. ಎಆರ್‌ಕೈ : ಪು. ೧೨೯

99. "The fundamental Pururavas is not the king and the hero, but the poet and lover." —Sri A[1] : P. 44

100. "So inveterate is this habit of seizing on every situation and emotion and turning it into a poem."
—Sri A[1] : P. 53

101. "Such a man alone was fit to aspire to and win the incarnate Beauty of the world and its sensuous life, the Apsara who sprang from the thigh of the Supreme." —Sri A[1] : P. 53

102. "He has indeed become Pururavas, he who is noised afar, but he has never yet felt his own soul. But now he sees Urvasie and all the force of his nature pours itself into his

love for her like a river which has at last found its natural sea." —Sri A[1] P. 55

103. "But the chief trait of the hero which is described and developed in the play— like that of Romeo in *Romeo and Juliet* — is his poetic soul." —KSR: Pp. 259-60

104. "This feeling is not love: we have already called it by its proper name: voluptuousness." —BC: P. 244

105. "Love demands union of some sort between two beings for an objective end, with the moral consent of both; but here we are outside morality, and even outside the will. We are caught in the whirlwind and carried along."

—BC: P. 245

106. ಶಂಅ: P. 129, 149

107. "Vikrama and Urvashi is a drama of pathos and not of passion." —Mrs. BB: Introduction. P. 111

108. "When Kalidasa describes feminine beauty, he adopts the conventional account and falls into the danger of sensuous engrossment and sometimes over-elaboration."

—Dr. SR: Introduction. P. 23

109. "Adjectives like this ... objectionable as they are as referring to particular parts of the body, are rather badly frequent in the writings even of the best Sanskrit authors."

—SPP: Notes. P. 119

110. "Such then is Urvasie, Narain-born; the brightness of sunlight, the blush of the dawn the multitudinous laughter of the sea, the glory of the skies, and the leap of the lightning, all in brief that is bright, far-off, unseizable and compellingly attractive in this world, all too that is wonderful, sweet to the taste and intoxicating in human beauty, human life, the joy of human passion and emotion; all finally that seizes, masters and carries away in art, poetry, thought and knowledge, is involved in this one name." —Sri A[1]: P. 66

111. "The poet describes a denizen of the world of gods, a being who is quintessential beauty and is dominated by quintessential love." —KSR: P. 269

112. She "is a mixture of human and superhuman qualities." —MRK: Introduction. P. 41

113. "Urvashi is too much of a nymph to be a woman and too much of a woman to be a nymph."

—AWR.: Quoted KSR. P. 263

114. "Of these outword brilliances Kalidasa's conception of Urvasie is entirely void. His presentation of her is simply that of a beautifull and radiant woman in love."

—Sri A[1]: P. 66

115. "If this is a nymph of heaven, one thinks, then heaven must be beautifully like the earth." —Sri A[1]: P. 67

116. ಸಿಕೆವೆಂ: ಪು. ೮೩.

117. "Urvasi herself is a charming heroine."

—HHG: P. 377

118. "I see nothing of the heavenly courtesan which some overprecise commentators insist on finding in her; within the four corners of the play which is all Kalidasa allows us to consider, she is wholly delightful, innocent, even modest, at any rate not immodest." —Sri A[1]: P. 68

119. ಸಿಕೆವೆಂ: ಪು. ೮೨.

120. ಎಆರ್‌ಕೈ: ಪು. ೧೨೨.

121. "She is a *Sadharanastri*; and as such her sense of honour is not very great in the visits she pays to the king before they are wedded." —MRK: Introduction. P. 42

122. "But what is significant here is that the woman—Urvasi—hastens to the man to assure herself in listening to him that he loves her. Sakuntala or Parvati would not have done this, and it is a sign of Urvasi's courtesan nature that she herself seeks out the man." —WR: P. 65

123. "She is a courtesan by profession and has therefore no scruples in making advances towards the king who practically remains a passive agent."

— RDK: Introduction. P. xxiv

124. ಎಂಲ: ಪು. ೧೫೦

125. "Urvasi shows herself free of jealousy, for she is sure of victory." — WR: P. 68

126. "... she has no heart of a mother."

— RDK: Introduction. P. xxiv

127. ಎಂಲ: ಪು. ೧೫೭

128. "... her magic power to watch her lover unseen and to overhear his conversation is as unnatural as the singular lack of maternal affection which induces her to abandon forthwith her child rather than lose her husband."

—ABK[1]: P. 156

129. "Urvasi's character is somewhat removed from normal life . . . she is lacking in maternal affection . . . Her love is selfish . ." — Dr. SR: Introduction. P. 27

130. Grisildis says to her husband, Count Walter:

noughte greueth me at al,
Though that my doughter and my sone be slayn,
At your commandement, this is to sayn.
I have nought had no part of children tweyne
But first siknesse, and after wo and peyne.

—GC: ll. 647–651 P. 82

131. Sri A[1]: P. 77

132. ಎಂಆ: Footnote. P. 150.

133. ಎಆರ್‌ಕೃ: ಪು. ೧೨೮.

134. "Urvasie's finest characteristic, however, is her sincerity in passion and affection." —Sri A[1]: Pp. 68–69

135. ". . . he also loved the harlot Urvasi, the passionate woman fighting for her lover, who could not be a genuine wife, and who always had to live partly under a shadow of disapproval." —WR: P. 73

136. "There is hardly one who has not been left in love with Cleopatra, feeling that life is rich and exciting, who is not, in sum, swayed by the emotions a gorgeous story provokes . . . . Not a man of these critics but would be Anthony if he could; but who would be Oedipus, Phedre, or Lear?"

—BD: P. 87

137. ". . . the timid constancy of Urvasi is not unhappily contrasted with the irresolute haughtiness of the queen." —HHW[2]: P. 64

138. ". . Aucinari is a more dignified and more attractive figure than the nymph." —ABK[1]: P. 156

139. "the jealous queen is not a repetition of Iravati or Dharini." —SKD[1]: P. 139

140. "The queen's jealousy is justified, but she must be careful. It is not the king who is her slave, but she his!"

—WR: P. 66

"The queen controls her jealousy, for she is already defeated."

—Ib: P. 68

141. "The nun Kasirajaputri is first restless and petulant. When she finds that Urvasi is a heavenly *Apsaras*, she acquiesces in her lot." —Dr. SR: Introduction. P. 26

142. "In making the queen give up her jealousy apparently without an adequate cause, the poet has perhaps counted a little too much on the nobility of her mind and the good sense of the audience." —MRK: Introduction. P. 34

143. "..the completeness of Pururavas' absorption in Urvasie gives a tragic significance to her loss which is not involved in the lighter loves and jealousies of Vidisha."

—Sri A[1]: P. 81

144. ಸಿಕೆವೆಂ: ಪು. ೭೮

145. "She lived on friendly terms with Urvasi and the queen's attitude had its reward and Urvasi pays her respect and precedence." Dr. SR: Introduction. P. 26

146. "the noble sadness of her self-renunciation moves us more powerfully than the kind and gentle wilfulness of Queen Dharinie." —Sri A[1]: P. 82

147. "Kalidasa did indicate the queen's suffering..."

—WR: P. 68

148. "The character of the queen... presents the picture of an unhappy wife, who is painfully made aware of the fact that her husband's heart is alienated from her and whose only consolation, therefore, is virtuous resignation to her fate."

—MRK: Introduction. P. 42

149. ಎಆರ್‌ಕೃ: ಪು. ೧೨೨

150. "There is also a significance in the meeting of the human and diviner elements in the love *motif* in the two dramas." —KSR: P. 257

151. ಎಆರ್‌ಕೃ: ಪು. ೧೨೨

152. "According to Wilson the whole plot of Vikramorvasiya is an allegory. The hero is the sun and the heroine is

the Dawn. They are together for a time and then they are separated. The sun wanders over hills, dales and rivers, and then at the close of the day they are again united."

—MRK : Introduction. P. 31

153. ಸಿಕವೆಂ : ಪು. ೮೧–೮೨

154. Sri A[1] : Pp. 53–55

155. Ib : P. 100

156. "The term denotes both a dance and confused speech, and the origin of the species need be sought only in this peculiarity. The other manuscripts call it a Nataka."

—ABK[1] : P. 551

157. "It is a love-drama and belongs . . . . to that subdivision of dramatic compositions known as 'Trotakas' (a division not perhaps known to the poet himself.)"

—MRK : Introduction. P. 35

158. "According to ಹರ್ಷ, ನಾಟಕ with a contact between divine and human elements and with acts void of ವಿದೂಷಕ, becomes ತ್ರೋಟಕ. But others do not accept this view. According to these others, it may have 9, 8, 7 or 5 acts and a mixture of divine and human." —DRM : P. 93

159. "Kalidasa has also written a romantic opera, which would draw crowded houses to Covent Garden if a gifted composer set it to effective music." —EPH : P. 97

160. "The fourth distinguishing quality is the romantic setting of the Sanskrit drama, due to the presence of celestial machinery on the Indian stage." —RKY : P. 26

"..the whole atmosphere is completely romantic."

—Ib : P. 33

161. It "deals with the romance of King Pururavas and the nymph Urvasi." —AAM : P. 108

162. "...by many reckoned as the last work in drama of Kalidasa." —ABK[1] : P. 149

163. "It has been thought that it was the last work of Kalidasa, even that it was never produced in his lifetime. Some support is lent to the theory by the fact that the play is filled with reminiscences of Shakuntala, in small matters as well as in great; as if the poet's imagination had

grown weary, and he were willing to repeat himself."

—AWR : P. 115

164. "The *Vikramorvaci* . . . seems rather to fall in the interval between the youthful *Malavikagnimitra* and the mature perfection of the *Cakuntala*." —ABK[1] : P. 149

165. ದ್ವಿಸಾಶಾ: ಪು. ೪೭೪

166. "The Vikramorvasiya is the second of the three dramas attributed to Kalidasa."

—MRK : Introduction. P. 35

167. "Yet *Urvashi* is a much more ambitious effort than the *Malavika*, and invites a fuller criticism."

—AWR : P. 115

168. "*Vikramorvasiya* was evidently midway between *Malavikagnimitra* and *Sakuntala* in point of time—nay, in point of skill and perfection as well." —KSR : Pp. 236–37

169. ". . . we are inclined to hold against the more or less unanimous verdict of well-respected and authoritative scholars, that the Vik. and not the Malav. is the first of Kalidasa's plays." —RVJ : P. 90

170. "In the *Vikramorvasi* Kalidasa shows a marked advance in imagination." —ABK[1] : P. 156

171. "And indeed, if one could but forget plot and characters, he would find in *Urvashi* much to attract and charm." —AWR : P. 119

172. They are "dramatic poems rather than dramas."

—SKD[2] : P. 64

173. "'Second only to *Cakuntala* in poetic beauty' is the verdict pronounced by some on the *Vikramorvaci* . . . Some, however, think otherwise, in defiance of critical opinion, in India itself. Some have even doubted the attribution of the play to Kalidasa." —HHG : P. 337

174. "On reflexion this general tolerance is not particularly attractive to Germans. But the poet has described it in such a way as to hide its ugliness, since the atmoshphere produced is not conducive to reflexion. He draws his audience into his spell, and they tremble for the new lover . . ."

—WR : P. 68

175. "Despite the moon rites, nothing of the beauty of the moon-lit night enters into this tense scene. Kalidasa has not made use of this opportunity." —WR : P. 69

176. "It may be difficult to decide to which the palm belongs . . . . but the story of the present play is perhaps more skilfully woven, and the incidents rise out of each other more naturally than in Sakuntala."

—HHW[1]: Introduction. P. 185

177. ". . . but Urvashi surpasses both of his heroines in respect of her *poorva-rag*, for she is not a mugdha type of a girl or simpleton as was the case with Malavika or Shakuntala." —SNS : Introduction. P. 18

". . . Urvashi is a heroine of a higher order in respect of her chaste love . . " —Ib : P. 21

". . the very soul of poetry is much more charming in Vikramorvashi than in any of his other dramatic compositions . . " —Ib : P. 24

175. "Despite the moon-lit [illegible] nothing of the beauty of the moon-lit night enters into this tense scene. Kalidasa has not made use of this opportunity." [illegible]

176. "It may be difficult to decide to which the palm belongs . . . but the story of the present play is certainly more skilfully woven, and the incidents rise out of each other more naturally than in Sakuntala."

—HHW: Introductions, P. [illegible]

177. ". . . but Urvashi surpasses both of her here in respect of her anuraga, for she is not a timid type of a girl or simpleton as was the case with [illegible] or Shakuntala." —SNS: Introduction, P. [illegible]

". . . Urvashi is a heroine of a higher order in respect of her [illegible] love." —Ibid. P. [illegible]

". . . the very soul of poetry is much more [illegible] Vikramorvashi than in any [illegible] drama of [illegible] Kalidasa . . ." [illegible]

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ

1. AAM : "*India's Past*" by A. A. MACDONNEL. (Oxford, at the Clarendon Press) 1927.

2. A and B : "*Vikramorvasiyam of Kalidasa*" Edited by S. B. ATHALYE and S. S. BHAWE. (Keshav Bhikaji Dharwale, Bombay-4.) 2nd Edition 1948.

3. ABK[1] : "*The Sanskrit Drama.*" (*In its Origin, Development, Theory and Practice*) by A. BERRIEDALE KEITH. (Oxford University Press.) Reprinted 1954.

4. ABK[2] : "*A History of Sanskrit Literature*" by A. BERRIEDALE KEITH. (Oxford University Press.) 3rd Reprint 1953.

5. ಎಆರ್‌ಕೃ : "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ"—ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ. (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೧೦, ಮೈಸೂರು) ೧೯೩೭.

6. AVWJ : "*Priyadarsika*" by HARSHA. Translated by G. K. Narasimhan. Edited by A. V. Williams Jackson and C. J. Ogden. (Columbia University Press, New-York) 1923.

7. AWR : "*Kalidasa*" (Translations of Shakuntala and other works) by ARTHUR W. RYDER. (Everyman's Library, No. 629. J. M. Dent and Sons.) Reprinted 1928.

8. BC : "*Ariosto Shakespeare and Corneille*" by BENEDETTO CROCE. (Translated by Douglas Ainslie, Allen and Unwin, London) 1920.

9. BD : "*Restoration Tragedy*" by BONAMY DOBREE. (Oxford. At the Clarendon Press) 1929.

10. ಸಿಕೆವೆಂ : "ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಕವಿಯು ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬಗೆ"—ಸಿ. ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ. (Printed by B. Sreenivasa Iyengar, Bangalore City) 1928.

11. DRM : "*The Types of Sanskrit Drama*" by D. R. MANKAD. (Urmi Prakashan Mandir, Karachi) 1936.

12. Dr. SR : "*The Megha Duta of Kalidasa*" Edited by SUSHIL KUMAR DE with a General Introduction by DR. S. RADHAKRISHNAN. (Sahitya Akademi, New Delhi) 1933.

13. ದ್ವಿನಾಶಾ : "ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಃ" — ಕವಿರಾಜ ಶ್ರೀಮದಾಚಾರ್ಯ ಪಂಡಿತ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರನಾಥಶಾಸ್ತ್ರೀ. (ಭಾರತೀ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಮ್, ಮಯರಾಷ್ಟ್ರನಗರಮ್, ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶಃ) 1956.

14. EPH : "*The Indian Theatre*" by E. P. HORRWITZ. (Blackie & Son, London) 1912.

15. GC : "*Chaucer — The Prioresses Tale &c*" Edited by W. W. SKEAT. (Clarendon Press Series, Oxford, at the Clarendon Press.) Ninth Edition 1906.

16. HHG : "*A History of Indian Literature*" by HERBERT H. GOWEN. (D. Appleton & Co., New York) 1931.

17. HHW[1] : "*Select Specimens of the Theatre of the Hindus*" — Translated by HORACE HAYMAN WILSON in Two VOLUMES. Volume One. (Trubner & Co.) 3rd Edition, 1871.

18. HHW[2] : "*The Theatre of the Hindus*" by WILSON, RAGHAVAN, PISHAROTI and VIDYABHUSHAN. (Published by Susil Gupta, Calcutta) 1955.

19. KSR : "*Kalidasa*" (His Period, Personality and Poetry) by K. S. RAMASWAMI SASTRI. (Sri Vani Vilas Press, Srirangam) 1933.

20. ಎಂಲ : "ಕಾಳಿದಾಸ" — ಎಂ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನರಸಿಂಹಯ್ಯ. (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ನಂ. ೩೧, ಮೈಸೂರು) ೧೯೫೫.

21. MOL : "*Comedies*" — by J. B. POQUELIN MOLIERE in Two Volumes. Volume II. (Everyman's Library, No. 831. J. M. Dent & Sons) 1929.

22. MRK : "*Kalidas' Vikramorvasiyam*" Edited by M. R. KALE. (Published by Gopal Narayan & Co., Bombay) 1932.

23. Mrs. BB : "*The Dramas of Kalidasa*" Translated into English by MRS. BELA BOSE. (Published by Kitabistan, Allahabad) 1945.

24. PEF : "*Vikramorvaci*" — (Ourvaci Donnee pour Prix De L'Heroisme) (Drame en cinque actes — De Kalidasa) (Tranduit du Sanskrit — Par Ph. Ed. Foucaux. Paris — Ernest Leroux Editeur) 1879.

25. RDK: "*Vikramorvasiya of Kalidasa*" Edited by R. D. KARMARKAR. (Second Edition Revised. Published by R. D. Karmarkar, Poona) 1932.

26. RKY: "*The Indian Theatre*" by R. K. YAJNIK. (George Allen & Unwin, London) 1933.

27. RVJ: "*Drama in Sanskrit Literature*" by R.V. JAGIRDAR. (Popular Book Depot, Bombay) 1947.

28. SKD[1]: "*A History of Sanskrit Literature — Classical Period*" — by S. N. DASGUPTA and S. K. DE. (University of Calcutta) 1947.

29. SKD[2]: "*Treatment of Love in Sanskrit Literature*" by SUSHIL KUMAR DE. (Published by Sajanikanta Das, Calcutta) 1929.

30. SND: See Number 28.

31. SNS: "*The Vikramorvasiyam of Kalidasa*" Commented by PT. SURENDRA NATH SHASTRI. (Published by Satyabhamabai Pandurang for the "Nirnaya Sagar Press" Bombay) 1962.

32. SPP: "*The Vikramorvasiyam — A Sanskrit play by Kalidasa*" Edited by SHANKAR PANDURANG PANDIT. Revised by Ramachandra Arte. (Bombay Sanskrit Series No. xvi, Government Central Book Depot) 3rd Edition 1901.

33. Sri A[1]: "*Kalidasa*" (Second Series) by SRI AUROBINDO. (Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry) 1954.

34. Sri A[2]: "*The Hero and the Nymph*" Translated by SRI AUROBINDO. (Date, Publishers etc. Not given.)

35. WR: "*Kalidasa*" *(The human meaning of his works)* by WALTER RUBEN. (Translated by Joan Becker, Akademie Verlag, Berlin) 1957.

ಶಾಕುನ್ತಲ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ

೧. ಹೆಸರು

ಕಾಳಿದಾಸನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗೆ ಓದುಗರು ಒಪ್ಪಿ ಇತ್ತಿರುವ ಹೆಸರು "ಶಾಕುಂತಲ"; ಅದನ್ನೇ ನುರಿತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಮನ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಾಗೆಂದೇ ಸಂಬೋಧಿಸುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ.[1] ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಾಗ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೆಂದೂ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಾಗ "ಶಕುಂತಳೆ"ಯೆಂದೂ ಅಕ್ಷರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ 'ಸ್ಮಾರಕ'ವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅದಕ್ಕೂ ನಾಯಕಿಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದಲೂ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ"ವೆಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕದ ನಾಮಧೇಯಕ್ಕೆ ಕವಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ, ರಸವತ್ತಾಗಿ ಅಂಟಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ಶಾಕುಂತಲ"ವೆಂದರೆ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ"ವೇ.

ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ—ಶಕುನ್ತಲ" ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆಯಂತೆ. ಅದನ್ನೊಂದು "ವಿಲಕ್ಷಣ ಸಮಾಸ"ವೆಂದು ಕರೆದು, ಆದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಡಾ. ರೇಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ: "ಅಭಿಜ್ಞಾನ—ಸ್ಮೃತಾ—ಶಕುನ್ತಲಾ" (ಗುರ್ತಿನ ಉಂಗುರದ ಮೂಲಕ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದ ಶಕುಂತಳೆ), ಅಥವಾ "ಅಭಿಜ್ಞಾನಂ ಚ ಶಕುನ್ತಲಾ ಚ—ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಕುನ್ತಲಮ್" (ಗುರ್ತಿನ ಆಭರಣ ಮತ್ತು ಶಕುಂತಳೆ)[2]. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡುವುದು ವಿರಳ.

ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಸಂಪಾದಿತ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥದ ಶಿರೋನಾಮೆ "Sakuntala" ಶಕುನ್ತಲಾ ಎಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿದೆ; ಹೆಸರು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಒಳಹಾಳೆಯ ತಲೆಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೇವನಾಗರಿ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ: "ಶ್ರೀ ಕಾಳಿದಾಸವಿರಚಿತಮಭಿಜ್ಞಾನ ಶಕುನ್ತಲಂ ನಾಮ ನಾಟಕಮ್". ಸೂತ್ರಧಾರನ ಹೇಳಿಕೆ: "ಅದ್ಯ ಖಲು ಕಾಳಿದಾಸಗ್ರಥಿತವಸ್ತುನಾ ನವೇನಾಭಿಜ್ಞಾನ ಶಕುನ್ತಲಾಖ್ಯೇನ ನಾಟಕೇನ" (ಪುಟ. ೪). ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರನೇಕರ ಪ್ರಕಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದು "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲಮ್". ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೆಂಬ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ನಮಗೆ ಸರಾಗ.

"ಶಾಕುನ್ತಲ" ಎಂದರೆ ಸರ್ವದಮನ, ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಪುತ್ರನೆಂದು ದುಷ್ಯಂತ ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯ; ಅದೇ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ" ಹೀಗೂ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಇದೆಯಂತೆ. ಸರ್ವದಮನನನ್ನು ಮಾರೀಚ "ಶಾಕುಂತಲೇಯಃ" ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದುಂಟು; ವ್ಯಾಸಭಾರತದ "ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ"ದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸರ್ವದಮನನಿಗೆ "ದೌಷ್ಯನ್ತಿ" ಅಥವಾ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಆಯಾ ಪ್ರಸ್ತಾವಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಬರುವ ಅಡ್ಡ ಹೆಸರು.[3] ಆದರೂ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಪದಕ್ಕೆ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ, ಸರ್ವದಮನನ ಸ್ವೀಕಾರವನ್ನು ಅಭಿಧೇಯ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆಯೆನ್ನುವುದು "ನಿರಾಧಾರ"ವೆಂದು ಪ್ರೊ. ಕರ್ಮರ್ಕರ್ ನಿರ್ಧಾರ.[4] ಕವಿ ಒಂದುಪಕ್ಷ ಭರತಕುಮಾರನನ್ನೇ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾಮಕರಣವೆನ್ನಸಗಿದ್ದರೆ ಅದೇನೂ ಅಚ್ಚರಿಯಲ್ಲ; "ಕುಮಾರಸಂಭವ" ಎಂಬುದನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ. ಆದರೇನು? ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲೆ ಅಷ್ಟು ಗಮನವನ್ನೂ ಮರುಕವನ್ನೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ನೆಡುವುದೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರಬಲೇಚ್ಛೆ.

ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕೈಹಿಡಿದ ಸುಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಮರೆತ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅವಳ ಸ್ಮೃತಿಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಎಸಗುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ರಾಜಾಂಗುಲೀಯಕಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯನಾಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವನ್ನಿತ್ತಿರುವುದು ಸುರಮ್ಯ, ಸಾರ್ಥಕ, ಸರಿ. ಅದರ ಕಾರ್ಯಗತಿ ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ. ಕವಿಯ ಮಾಗಿದ ದಕ್ಷತೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಬಂದಿವೆ ನಾನಾಮುಖದ ವರ್ಚಸ್ಸು, ಬಲವತ್ತಾದ ಪ್ರಭಾವ, ಅದ್ಭುತ ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯ, ತುಂಬ ಆಳದ ಸತ್ವ, ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಫುಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಸುತ್ತುಮುತ್ತಣ ಭೌತಪ್ರಕೃತಿ (Nature)ಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂದು ರಬೀಂದ್ರನಾಥ ಸಲಹೆ. ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ರಂಗ ಸಲಕರಣೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮರ ಬಳ್ಳಿ ಹಕ್ಕಿ ಮೃಗವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯ ಧರ್ಮವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಸ್ಥಿಗತ ಅಭ್ಯಾಸ. ರಾಜರ್ಷಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ರಾಜರ್ಷಿಕುವರಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೂ ಆಗುವ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಯತ್ನದ ವಿವಾಹ, ಅಯತ್ನಿತ ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ಅವರ ವಿಯೋಗ, ಪುನಃ ದೈವಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ಅವರ ಸಂಯೋಗ — ಇದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಪ್ರಧಾನ ಘಟನೆ ಯಾವುದೇ ಆಗಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜರುಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉಂಗುರದ ವಿಚಾರ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಚಿತ್ತವಿಟ್ಟು ಬಗೆದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಹಂತದ ಕೆಳಗಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪೀಠವನ್ನು ಈಯಲೇಬೇಕು. ಮುಂದೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಲಿದೆ ಆ ಸಂಗತಿ ವಿಶದವಾಗಿ.

ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಸಮನಾದ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾದುದು ಕಲಾವಿದನ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ; ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅಂಥ

ಇಂಥ ವಾದವೊಂದಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದವಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರಬಹುದು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪದ್ಧತಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕುತೂಹಲ ಕರ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ ಗಂಭೀರನಾಟಕ (Tragedy) ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟ ದಲ್ಲಿದ್ದು, ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿದು, ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿತೆಂದು ಕೆಲವು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಮತ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ಸನ ಏಳು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಐವಕ್ಕೆ 'ಥೀಬ್ಸ್ ಮೇಲೆ ಏಳು ಭೂಪರ ಧಾಳಿ' 'ಪರ್ಷಿಯನರು' 'ಮಂಗಳ ದೇವತೆಗಳು' ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಂಪು ಹೆಸರು; 'ಅಗಮೆಮ್ನಾನ್' 'ಪ್ರಾಮಿಥಿಯಸ್' ಎರಡೂ ನಾಯಕನ ಹೆಸರು. ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನ ಏಳು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೆ ಗುಂಪುಹೆಸರು; ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ನಾಯಕನ ಹೆಸರು; 'ಎಲೆಕ್ಟ್ರ' 'ಆಂಟಿಗನಿ' ಎರಡೂ ನಾಯಕಿಯ ಹೆಸರು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಹದಿನೆಂಟು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಹೆಸರಿನವು ನಾಲ್ಕಾದರೆ ನಾಯಕಿಯ ಹೆಸರಿನವು ಎಂಟು; ಅಲ್ಲದೆ ಗುಂಪುಹೆಸರಿನ ಆರರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವನಿತಾಗಡಣ. ಎಂದರೆ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನಿತ್ತು ರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನ ಟ್ರಾಜೆಡಿಯ ಇಳಿಗಾಲಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪ ಲಕ್ಷಣವೆ? ಮಾರ್ಲೋವಿನ ಐದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ನಾಯಕನ ಅಂಕಿತ, ಒಂದು ಮಾತ್ರ 'ಕಾರ್ಥೇಜಿನ ಡೈಡೊ'. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಹನ್ನೊಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತಕ್ಕೆ ನಾಯಕನ ನಾಮಧೇಯ ಮಿಕ್ಕೆರಡಕ್ಕೆ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಜೋಡಿ ಹೆಸರು, ಹಾಗೂ ನಾಯಕನ ಹೆಸರು ಮೊದಲು. ಅದೇ ವೆಬ್‌ಸ್ಟರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಎರಡೂ ನಾಯಕಿಯ ಸುತ್ತ ಕಟ್ಟಿರುವವೇ. ಯಾವ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟರೇನು, ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇನಿದೆ ಮಹತ್ವ, ಹೀಗೆನ್ನಲಾಗದು; ವಿನೋದ ನಾಟಕದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಉದಾಸೀನ ಧೋರಣೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚು. ನಾಟಕಕಾರ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ನಾಮಕರಣ ಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಆ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಗರಿಕತೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಉಂಟು. ಒಂದೇ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುವುದು ಸೇರದು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ; ಸುಮ್ಮನೆ 'ಉರ್ವಶೀ' 'ಶಕುನ್ತಲಾ' ಎಂದು ಬಿಟ್ಟು ಅವನ ರಸಿಕಚಿತ್ತ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದದು. 'ವಿಕ್ರಮದಿಂದ ಒಲಿಸಿಕೊಂಡ ಉರ್ವಶಿ', 'ಅಭಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ನೆನಪಾದ ಶಕುಂತಳೆ'. ಎರಡರಲ್ಲೂ ನಾಯಕನ ನಾಮಧೇಯ ರುಚಿಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿದೆ; ವಿಕ್ರಮ ಪುರೂರವನದು, ಅಭಿಜ್ಞಾನ ದುಷ್ಯಂತನದು. ಅಥವಾ 'ಮಾಲವಿಕಾ ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ' 'ವಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಉರ್ವಶೀ' (ಇಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮ ಎಂದರೆ ಪುರೂರವ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ)[5] ಎಂದಾದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ, ಆ ದ್ವಂದ್ವ ನಾಮಧೇಯಕ್ರಮ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕೆ. ಆದರೂ, ಅಂಗುಲೀಯಕ ಬೇರೆ ದುಷ್ಯಂತ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿ ಇಬ್ಬರೂ ಸಮತೂಕದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕಕ್ಕೆ; ನಾಯಕಿ ಹೆಚ್ಚು ನಾಯಕ

ಕಡವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ, ಪೂರ್ಣಜೀವನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ, ಅಪಚಾರ ಬಗೆದಂತೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಇದ್ದದ್ದು ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗಂಡು ಮೆಟ್ಟಿನ ಯುಗವಲ್ಲಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಕುಗ್ಗಿದ ಆತಂಕ ಸಮಯದಲ್ಲಲ್ಲ; ಭಾವಶಬಲತೆಯ ಸಡಿಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗೆ ಉದ್ಭವಿಸೀತು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ? ವ್ಯಾಸಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ; ಅಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಮಹಾರಾಜ ನಾದ್ದರಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದವಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಜರು. ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮ ದಲ್ಲಿ, ನಡೆನುಡಿಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹೊಳಪಿನಲ್ಲಿ, ಅವನು ಶಕುಂತಳೆಗಿಂತ ಕೆಳಗೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲಾದರೋ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅಪೂರ್ವ ವರಸಾಮ್ಯ. ಕುಲಪತಿ ಶಿಷ್ಯನ ಮೂಲಕ ಕಳಿಸುವ ಪ್ರಶಂಸೆ ಯಾವುದು :

ತ್ವಮರ್ಹತಾಂ ಪ್ರಾಗ್ರಸರಃ ಸ್ಮೃತೋಽಸಿ ನಃ
ಶಕುನ್ತಲಾ ಮೂರ್ತಿಮತೀ ಚ ಸತ್ಕ್ರಿಯಾ ।
ಸಮಾನಯಂಸ್ತುಲ್ಯಗುಣಂ ವಧೂವರಂ
ಚಿರಸ್ಯ ವಾಚ್ಯಂ ನ ಗತಃ ಪ್ರಜಾಪತಿಃ ॥ (V 15)

ಉಂಗುರ ಶಕುಂತಳೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನೇ ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಮನಲ್ಲ. ದುಷ್ಯಂತನ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಕೂಗಿ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಇದ್ದೇ ಇದೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಆ ಎರಡು ಪದಗಳೂ ಕೂಡಿ ಸೂಚಿಸುವುದು ಅವನನ್ನೇ, ನಮ್ಮನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು ಅವನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೇ. ಶಕುಂತಳೆಯ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಕತ್ತಲು ಕವಿಯುವುದೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಬೆಳಕು ಬೀಳುವುದೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಾನೆ !

೨. ಆಧಾರ

“ಶಾಕುನ್ತಲ”ವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿರುವ ವಿವಿಧಾಂಗಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ ಮೂರು: ಕಟ್ಠಹಾರಿ ಜಾತಕ, ಭಾರತದ ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ, ಸ್ವಕಪೋಲ ಕಲ್ಪನೆ.

ಉಂಗುರದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಠಹಾರಿ ಜಾತಕದಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸ ಎರವುಪಡೆದಿರ ಬೇಕೆಂದು ಬಲ್ಲವರ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ. ಮಗಧ ಭೂಪಾಲ ಬಿಂಬಸಾರ ತೋತ್ರಿನ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ತನ್ನೊಬ್ಬ ಮಗನನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಗೌತಮಬುದ್ಧ ನಿರೂಪಿಸಿದನಂತೆ ಆ ಜಾತಕ ಕಥೆಯನ್ನು. ಅದಿರಲಿ. ದೊರೆಯಾದ ಬ್ರಹ್ಮದತ್ತ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಸುಂದರ ಪ್ರಮದೆಯೊಡನೆ ಮದುವೆನಿಂದು, ಅವಳಿಗೆ ತನ್ನ ಅಂಗುಲೀಯಕವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಗಂಡುಕೂಸು ಜನಿಸಿದರೆ ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂದು ಅನುಮತಿಯಿತ್ತು, ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಬೋಧಿಸತ್ವ ಉದಯಿಸಿ ಬೆಳೆದು ಹುಡುಗನಾದಂದು ಅವನೊಡನೆ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಉಂಗುರವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ತನೂಭವನನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ ಆಕೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಬ್ರಹ್ಮದತ್ತ. ಆಗ ಮಗನನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆಸೆದು, ಸತ್ಯವಾಗಿ ಅವನು ರಾಜಪುತ್ರನೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬೀಳದಿರಲಿ, ಎಂದು ಆಕೆ ಶಪಥ ಹೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಮೇಲೆಯೇ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಆ ದಿವ್ಯಬಾಲಕ ತಾನು ಅರಸನ ಕುಮಾರನೆಂದು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹರ್ಷಪುಳಕಿನಾದ ನರಪಾಲ ಕೈಯೆತ್ತಿ ಬಾ ಎನ್ನಲು, ಕೆಳಗಿಳಿದು ಪಿತನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆಯ ಗುಟ್ಟು ಇರುವುದು ಮುಂದೆ ಬುದ್ಧನಾಗಲಿರುವ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ ಅತಿಮಾನುಷವೂ ಅತ್ಯದ್ಭುತವೂ ಆದ ಸತ್ವಸಾಹಸ ಅವನಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿರುವುದೆಂಬ ಅಂಶದಲ್ಲಿ. ಆಭರಣ ಪ್ರದಾನವಾಗಲೀ ವನ್ಯವನಿತೆ ಪಟ್ಟದರಾಣಿಯಾಗುವ ಸೋಜಿಗವಾಗಲೀ ಕಥೆಯ ತಿರುಳಲ್ಲ. ಉಂಗುರಕ್ಕಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ. ಜನಿಸಿದ ಶಿಶು ಹೆಣ್ಣಾಗಿದ್ದರೆ, ಉಂಗುರವನ್ನು ಮಾರಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಣ ಹೊರೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು ತಾಯಿ! ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಕೌತುಕದ, ಹೇರಳ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥದ, ಅಂದವಾದ ಸಂಕೇತವೂ ಮೌಲ್ಯವೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ಮುದ್ರಿಕೆ! ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೊಂದು ಅವಶ್ಯಕ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಕಥನಗಾರನ ನೈಜ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಜಾತಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಕಾಡು ಹೂವಿನಂತೆ

ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಅವಿಮಿಶ್ರ ಸೊಗಸನ್ನು ಮೆರೆಯುವ ಅದರ ಸರಳತೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಟಲಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಯಸಿದರೆ ವ್ಯರ್ಥ.

ವ್ಯಾಸಮುನೀಂದ್ರನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಋಣಿ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇದನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸದೆ, ಬಿಡಿ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಸಮದೃಷ್ಟಿಯ ಪರಸ್ಪರ ತೂಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿಸದೆ, ಬಾಹ್ಯಸರಣಿಯನ್ನು ಕೊಂಚ ಲಕ್ಷಿಸಿ, 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಹೂಹಣ್ಣೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕವಿಗೆ ನಿವೇದಿಸಿ, ತರಗೆಲೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಋಷಿಗೆ ತೆಗೆದಿಡದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವದ್ಗೋಷ್ಠಿಯ ವಾಡಿಕೆ. "ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ"ದ ಲೇಖನ ನೀರಸ; ಕಥನ ಜಾಣ್ಮೆ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಪಾತ್ರಗಳು ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೂರ್ವದವು, ಒರಟಾದವು, ಬಿರುಸು; ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ಓದುವುದೇ ಬೇಜಾರು— ಇಂಥ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಎಬ್ಬಿಸುವವರೇ. ಒಟ್ಟಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಪಂಡಿತನಿಗೆ "ಜುಗುಪ್ಸೆ"ಯುಂಟಾದರೆ ಇನ್ನಿಬ್ಬರಿಗೆ ಅದೆಲ್ಲ "ಅಚ್ಚರಿ ಶೂನ್ಯವಾದ ಬೋಳುಕಥೆಯ ಒಣ ಎಲುಬು . . . ಕ್ಷುದ್ರ ರಾಗಾತಿರೇಕದ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ".[7] ವ್ಯಾಸದಂಡನೆಯ ಕೊಡತಿ ಎಷ್ಟು ಗಡುಸಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅಧ್ಯಾಪಕನಲ್ಲಿ ನೋಡೋಣ: ಆತನಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯೊಂದು ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ, ಬರಿ ಹೆಣ; ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ![8] ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಕುರಿತ ಅಂಥವಾಂಛಿಲ್ಯ ಆಳುತ್ತಿರಲು ಯಾವ ಪ್ರಮಾದವನ್ನಾದರೂ ಆಚರಿಸಬಹುದು, ಎಂಥ ಜಲ್ಪನೆಯನ್ನಾದರೂ ಆಡಿಬಿಡಬಹುದು. ಕೆಲವರ ಮತದಂತೆ ವ್ಯಾಸನಿರ್ಮಿತಿ ಗಣಿಯಿಂದ ತೆಗೆದ ಬಿರುಕುಳ್ಳ ಅದುರು; ಕಾಳಿದಾಸ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಹೊಯ್ದಿದ್ದಾನೆ ಬಿರುಕುಗಳಿಗೆ![9] ಸತ್ಯಾಂಶವೇನು?

ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದ ಸಂಭವಪರ್ವದಲ್ಲಿ ೬೦೭ ಶ್ಲೋಕಗಳ ೧೩ ಅಧ್ಯಾಯ (೮೮–೧೦೦) ಮೀಸಲಾಗಿದೆ "ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ"ಕ್ಕೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಾಳವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನೂ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮವನ್ನೂ ಸ್ವಾರ್ಥ ಹೋರಾಟ ಧೈರ್ಯ ಎತ್ತರಗಳನ್ನೂ ಕಾಣದೇಹೋದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದೇ ಕಾರಣ, ದೃಷ್ಟಿಮಾಂದ್ಯ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸನಿಗಿರುವ ಅಭೀಪ್ಸೆ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸೋಮ ವಂಶೋದ್ಧಾರಕರಲ್ಲಿ ಪೆಸರಾಂತವರನ್ನು ಒಕ್ಕಣಿಸುವ ಅವಸರದ ಮಧ್ಯೆ ವಿಭೂತಿ ಪುರುಷ ಭರತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಜನನ ಬಾಲ್ಯ ಯೌವರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವನ್ನು ವಿಸ್ತರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸ; ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತ ಕಣ್ವಾದಿಗಳ ವೃತ್ತಾಂತ ಅವನಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ವಿಚಾರ. ಎಂದರೆ, ಕಥನಗಾರಿಕೆಯ ಚಾಕಚಕ್ಯವಾಗಲೀ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ದಕ್ಷತೆಯಾಗಲೀ ರಸಘಟ್ಟಗಳ ಮೋಡಿಯಾಗಲೀ ಕಳಪೆಯಲ್ಲ. ಉಪಾಖ್ಯಾನದ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು ಹೀಗೆ:

ವಿಷಯ	ಅಧ್ಯಾಯ	ಶ್ಲೋಕ
ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ	೮೮, ೮೯	೩೩
I. ದುಷ್ಯಂತನ ಮೃಗಯಾವಿನೋದ—ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ ಪ್ರವೇಶ—ಶಕುಂತಲಾ ಜನ್ಮ ವೃತ್ತಾಂತ—ವಿವಾಹ.	೯೦, ೯೧, ೯೨, ೯೩, ೯೪ (ಮೂರನೇ ಎರಡರಷ್ಟು)	೨೧೩
II. ಕಣ್ವಾಗಮನ—ಸಂವಾದ—ಪುತ್ರೋತ್ಪತ್ತಿ—ಸರ್ವದಮನನ ಬೆಳವಣಿಗೆ—ಯುವ ರಾಜಪದವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸಮಯ, ಸರ್ವದಮನ ಕಣ್ವ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಸಂವಾದ—ಆಶ್ರಮದಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಡಿಗೆ—ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ ಪುರಪ್ರವೇಶ—ಮುನಿಗಳು ಹಿಂತಿರುಗುವಿಕೆ	೯೪ (ಮೂರನೆಯ ಒಂದರಷ್ಟು) ೯೫, ೯೬	೧೪೫
III. ಶಕುಂತಲಾ ದುಷ್ಯಂತ ವಿವಾದ—ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ನಿರಾಕರಣೆ—ದೇವದೂತ ವಾಣಿ—ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಅಂಗೀಕಾರ—ಭರತನಿಗೆ ಯೌವರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ	೯೭, ೯೮, ೯೯, ೧೦೦	೨೧೬

ಒಂದನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇಟೆ ಕಾನನ ಮರುಭೂಮಿ ನದಿ ಆಶ್ರಮಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಳ ಶ್ಲೋಕ ಸ್ವಲ್ಪ ಲಂಬಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದಾಗುವ ಸ್ವಜನ್ಮಕಥನಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಹೊತ್ತು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ; ಅದೂ ಕೊಂಚ ದೀರ್ಘವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನೂ ತೆಗೆದುಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ; ಯಾವೊಂದೂ ಅಧಿಕವಲ್ಲ. ಮೂರನೇ ಭಾಗ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಬಲು ಉದ್ದ; ಅದರಲ್ಲೂ ೯೭ ಶ್ಲೋಕಗಳ ೯೮ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ೪೪ ಶ್ಲೋಕಗಳ ೯೯ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಎರಡರಿಂದಲೂ ಪಾಠಕನಿಗೆ ತುಂಬ ಆಯಾಸ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಪ್ಪೆಯೆಂದು ನಾವು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬಹುದಾದದ್ದು ಸುಮಾರು ೧೪೦ ಶ್ಲೋಕ, ಆಖ್ಯಾನದ ನಾಲ್ಕನೇ ಒಂದು ಭಾಗ, ಅಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದರೆ ವ್ಯಾಸನ ವಿಜಯಗೋಪುರಕ್ಕೆ ಏನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ; ಕುತುಬ್‌ಮಿನಾರಿನ ಕೆಲವು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಚ್ಚೆ ಒಡಕು ಮುಂತಾದುವು ಕಂಡುಬಂದರೇನು, ಅದರ ಭವ್ಯತೆಗೆ ಕುಂದೆ? ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ. ''ಶಾಕುನ್ತಲ''ದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಅಂಕಅಂಕವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು, ಅದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ''ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ''ದ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿಟ್ಟು ಅದೋ ನೋಡಿ ಲೋಹರಾಜ, ಇದೋ ನೋಡಿ ಹಿತ್ತಾಳೆ, ಎನ್ನುವವರು ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಲ್ಲ. ಅನುಪ್ರಾಸದ ಒಂದು ಇಟಾಲಿಯನ್ ಸಾಮತಿಯಂತೆ, ಭಾಷಾಂತರಕಾರರೆಲ್ಲ ದ್ರೋಹಿಗಳು; ನಾವು ಹೀಗೆ ನುಡಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಸಂಗ್ರಹಕರ್ತರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಾದರೂ ಕೊಲೆಗಾರರು! ಮೂಲದ ಹಲವು ಬೀಜವಚನಗಳೂ ಕೆಲವು ಅಂದಚಂದ

ಗಳೂ 'ಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವ ಸಂಭವವುಂಟು; ಎಂದಮೇಲೆ ಮೂಲದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಮಂಕಾಗಿ ತೋರದೇ ಇರುವುದೆ? ಎರಡು ಮೂರು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಬಗೆಯೋಣ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿ ಹೇಗೋ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಬಂಧ ಆಲೋಚನಾರಹಿತವಾದ ತ್ವರೆಯಿಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟದ್ದು, ಲೋಚನಚಾಪಲ್ಯದಿಂದ ಉರುಬಿ ಉಲ್ಬಣವಾದದ್ದು, ಇಂದ್ರಿಯ ಪಿಪಾಸೆಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಸೇರಿದ್ದು, ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ. ಘಟನಾವಳಿಯ ನಿಜಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ: ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಯಥೇಷ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆದು, ಕಡೆಗೆ ವಿಧಿಬದ್ಧವಾದ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹದಿಂದ ಮಜಲೊಂದನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಕಥೆ. ಅಸಭ್ಯತೆ ಆತುರ ಕ್ರಮಭಂಗ ಅಧರ್ಮವೆಂಬ ಶಂಕೆಯ ಸೋಂಕೇ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ ನಮಗೆ ವ್ಯಾಸ ಕಥನದಲ್ಲಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭ. ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನೂ ಸರ್ವದಮನನನ್ನೂ ದುಷ್ಯಂತ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಕಳಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಸಮಯಕುಶಲಿ ಕಣ್ವ ಎತ್ತಿದೊಡನೆಯೇ ಅವರಿಂದಾಗುವ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆ ಬಹಳ ರುಚಿಕರವಾಗಿದೆ; ಅದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ 'ಸಂಗ್ರಹ'ಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಗ ಮಾಯ. ಆಲಿಸಿ; ವ್ಯಾಸ ಮಹಾಕವಿಗೆ ಮನುಜಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಂಥ ಇಂಗಿತಜ್ಞತೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಭಾವಿಸಿ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಯುವರಾಜನಾಗೆಂದು ಹರಸಿದ ಕೂಡಲೇ

ಅಭಿವಾದ್ಯ ಮುನೇಃ ಪಾದೌ ಪೌರವೋ ವಾಕ್ಯಮಬ್ರವೀತ್ ।
ತ್ವಂ ಪಿತಾ ಮಮ ವಿಪ್ರರ್ಷೇ ತ್ವಂ ಮಾತಾ ತ್ವಂ ಗತಿಶ್ಚಮೇ ॥೯೬-೧೫॥
ಶಕುನ್ತಲಾ ಭರ್ತೃಕಾಮಾ ಸ್ವಯಂ ಯಾತು ಯಥೇಷ್ಟತಃ ।
ಅಹಂ ಶುಶ್ರೂಷಣಪರಃ ಪಾದಮೂಲೇ ವಸಾಮಿ ವಃ ॥ ೧೭ ॥

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕುಲಪತಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಭರವಸೆಯನ್ನೂ ಈಯುತ್ತಾನೆ ಬಾಲಕ:

ಕ್ರೀಡಾಂ ವ್ಯಾಲಮೃಗೈಃ ಸಾರ್ಧಂ ಕರಿಷ್ಯೇನ ಪುರಾಯಥಾ ।
ತ್ವಚ್ಛಾಸನಪರೋ ನಿತ್ಯಂ ಸ್ವಾಧ್ಯಾಯಂ ಚ ಕರೋಮ್ಯಹಮ್ ॥ ೧೮ ॥

ಸರ್ವದಮನನ ಕಿಶೋರ ಜಾಯಮಾನ ನಿಷ್ಕಪಟವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಚೆಲುವಾಗಿ ಒಡೆದು ಮೂಡುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲಿ! ಆಗ ಶಕುಂತಳೆಯ ವದನದಿಂದ ಉದುರುತ್ತದೆ ಈ ಉದ್ಗಾರ:

ಏಕಸ್ತು ಕುರುತೇ ಪಾಪಂ ಫಲಂ ಭುಙ್ಕ್ತೇ ಮಹಾಜನಃ ।
ಮಯಾ ನಿವಾರಿತೋ ನಿತ್ಯಂ ನ ಕರೋಷಿ ವಚೋ ಮಮಃ ॥ ೨೨ ॥
ರುಷಿತೋ ಭಗವಾಂಸ್ತಾತ ತಸ್ಮಾದಾವಾಂ ವಿವಾಸಿತೌ ॥ ೨೪ ॥
ನಾಹಂ ಗಚ್ಛಾಮಿ ದುಷ್ಯನ್ತಂ ನಾಸ್ಮಿ ಪುತ್ರಹಿತೈಷಿಣೀ ।
ಪಾದಮೂಲೇ ವಸಿಷ್ಯಾಮಿ ಮಹರ್ಷೇರ್ಭಾವಿತಾತ್ಮನಾ ॥ ೨೫ ॥

ರಾಜ್ಞೀಯೋಗ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ತ ಬಾಜಾಬಜಂತ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಇವತ್ತೋ ನಾಳೆಯೋ ದುಷ್ಯಂತ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವನೆಂದು ನಂಬಿ, ಆಸೆಹೊತ್ತು, ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ, ತಡೆದು, ತಿರುಗಿ

ತವಕಗೊಂಡು, ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಕಾದುಕಾದು ರೋಸಿಹೋಗಿರುವ ಪ್ರಬಲ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಸಾಧ್ವಿಯ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಬ್ಬುವ ಆಂದೋಳನವನ್ನು ಹೊರಸೂಸುವ ಭಾಷೆ ಇದು. ಸಾಕುತಂದೆಯಾದ ಕಾಶ್ಯಪ ಬಲ್ಲ ಅವಳ ಒಳಗಣ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು, ಧೀರಾ ಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ; ಹಾಗೂ ಚಿಕ್ಕವನನ್ನು ಪುಸಲಾಯಿಸುವ ಉಪಾಯವೂ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಹಾತ್ಮ :

ಶೃಣುಷ್ವ ವಚನಂ ಸತ್ಯಂ ಪ್ರಬ್ರವೀಮಿ ತವಾನಘ ।
ಮನಸಾ ಭರ್ತೃಕಾಮಾ ವೈ ವಾಗ್ಭಿರುಕ್ತ್ವಾ ಪೃಥಗ್ವಿಧಮ್ ॥೯೬-೩೧॥
ಗನ್ತುಂ ನೇಚ್ಛತಿ ಕಲ್ಯಾಣೀ ತಸ್ಮಾತ್ತಾತ ವಹಸ್ವ ವೈ ।
ಶಕ್ತಸ್ತ್ವಂ ಪ್ರತಿಗನ್ತುಂ ಚ ಮುನಿಭಿಃ ಸಹ ಪೌರವ ॥ ೩೨ ॥
ಭರ್ತುಃ ಪ್ರಾಪಯತಾಭ್ಯಾಶಂ ಸರ್ವಲಕ್ಷಣ ಪೂಜಿತಾಮ್ ।
ನಾರೀಣಾಂ ಚಿರವಾಸೋ ಹಿ ಬಾನ್ಧವೇಷು ನ ರೋಚತೇ ॥ ೩೪ ॥

"ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ"ದ ಈ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ವಿಕಟ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದು ಹಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಡಾ. ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್‌ಕರ್ಗೆ ಹೇಗೆ ಮನಸ್ಸು ಬಂತೋ ನಾನು ಕಾಣೆ.[10] ಮತ್ತೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಿರುಗೋಣ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಕಾಣುವ 'ಸಾರಾಂಶ'ವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿದರೆ, ನರಪಾಲನೆದುರು ನಿರ್ಭೀತಳಾಗಿ ನಿಂತು, ಉಗ್ರವಾದವನ್ನು ಹೂಡುವ ಗಂಡುಬೀರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ. ಭಾರತದ ಶಕುಂತಳೆಯೇ ಬೇರೆ. ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಿಂದ ಸಂಗಡಿಗರಾಗಿ ಬಂದ ಮುನಿಗಳು ಕೆಲವು ದುರುಳ ನಾಗರಿಕರಿಂದ ಅವಮಾನಪಟ್ಟು ಖಿನ್ನರಾಗಿ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ; ಸರ್ವದಮನ ದ್ವಿತೀಯಳಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯೊಬ್ಬಳೇ ಒಡ್ಡೋಲಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ತನ್ನ, ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ಕಂದನ, ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಹಕ್ಕನ್ನ :

ಯೇ ಕೇಚಿದಬ್ರುವನ್ಮೂಢಾಃ ಶಾಕುನ್ತಲ ದಿದೃಕ್ಷವಃ ।
ಕೃಷ್ಣಾಜಿನೇನ ಸಂಛನ್ನಾನನಿಚ್ಛನ್ತೋ ಹ್ಯವೇಕ್ಷಿತುಮ್ ॥ ೯೬–೭೫ ॥
ಪಿಶಾಚಾ ಇವ ದೃಶ್ಯನ್ತೇ ನಾಗರಾಣಾಂ ವಿರೂಪಿಣಃ ।
ವಿನಾ ಸನ್ಧ್ಯಾಂ ಪಿಶಾಚಾಸ್ತೇ ಪ್ರವಿಶನ್ತಿ ಪುರೋತ್ತಮಮ್ ॥ ೭೬ ॥
ಏವ ಮುಕ್ತವತಾಂ ತೇಷಾಂ ಗಿರಂ ಶ್ರುತ್ವಾ ಮಹರ್ಷಯಃ ।
ಅನ್ಯೋನ್ಯಂ ತೇ ಸಮಾಹೂಯ ಇದಂ ವಚನಮಬ್ರುವನ್ ॥ ೭೯ ॥
ಉಕ್ತಂ ಭಗವತಾ ವಾಕ್ಯಂ ನ ಕೃತಂ ಸತ್ಯವಾದಿನಾ ।
ಪುರಪ್ರವೇಶನಂ ನಾತ್ರ ಕರ್ತವ್ಯಮಿತಿ ಶಾಸನಮ್ ॥ ೮೦ ॥
ಗಮಿಷ್ಯಾಮೋ ವನಂ ತಸ್ಮಾದ್ಗಂಗಾಯಾಮುನ ಸಂಗಮಮ್ ।
ಏವಮುಕ್ತ್ವಾ ಮುನಿಗಣಾಃ ಪ್ರತಿಜಗ್ಮುರ್ಯಥಾಗತಮ್ ॥ ೯೬–೮೧ ॥

ಏನು ಗತಿ ಏಕಾಕಿನಿಗೆ ? ದಿಕ್ಕಾವುದು ?

ಗತಾನ್ಮುನಿಗಣಾನ್ ದೃಷ್ಟ್ವಾ ಪುತ್ರಂ ಸಂಗೃಹ್ಯ ಪಾಣಿನಾ ।

ಅವಳ ಮೊದಲನೇ ಕ್ರಿಯೆ ಮಗನನ್ನು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆಳೆದು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು: ತಾನೇ ನಿಸ್ಸಹಾಯಳು, ಆದರೂ ತಾಯಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಕುವರ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ಅವಳ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಹಾಗು, ಭೀರು ಹೆಂಗಸಿಗೆ ಎಷ್ಟೋಸಾರಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಮಗು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಧೈರ್ಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗ; ಮಹಾಕವಿಯ ರಸವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕೇಳೋಣ:

ಗತಾನ್ಮುನಿಗಣಾನ್ ದೃಷ್ಟ್ವಾ ಪುತ್ರಂ ಸಂಗೃಹ್ಯ ಪಾಣಿನಾ ।
ಮಾತಾಪಿತೃಭ್ಯಾಂ ರಹಿತಾ ಯಥಾ ಶೋಚನ್ತಿ ದಾರಕಾಃ ॥ ೯೭-೧ ॥
ತಥಾ ಶೋಕಪರೀತಾಂಗೀ ಧೃತಿಮಾಲಂಬ್ಯ ದುಃಖಿತಾ ।
ಗತೇಷು ತೇಷು ವಿಪ್ರೇಷು ರಾಜಮಾರ್ಗೇಣ ಭಾಮಿನೀ ॥ ೨ ॥
ಪುತ್ರೇಣೈವ ಸಹಾಯೇನ ಸಾ ಜಗಾಮ ಶನೈಃ ಶನೈಃ ॥ ೩ ॥

ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ತುಣುಕು ಇದು; ಇದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯಬೇಕಾದರೆ ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯವೂ ಮೆದುಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯವಸಾಯಗೈಯಬೇಕು. ಈ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ, ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಂದಿರಿಸಿದರೆ ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಪಾಯ, ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಅನರ್ಥ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೈ ಮೇಲು ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ; ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ಉಪಾಖ್ಯಾನದ ಭಾಗ—ಅಧ್ಯಾಯ ೯೮, ೯೯—ಅತಿ ಉದ್ದ, ಉಪ್ಪುಪ್ಪು, ಒಗರೊಗರು. ಆದರೆ, ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ವಚರ್ಯೆ ಶುಷ್ಕೋಪನ್ಯಾಸದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗುತ್ತದೆ, ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರೋಧದಿಂದ ಕಲುಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾಸ್ಯತ್ಯದ್ಯ ಶಕುನ್ತಲೇತಿ ಹೃದಯಂ ಸಂಸ್ಪೃಷ್ಟಮುತ್ಕಣ್ಠಯಾ ।
ಕಣ್ಠಸ್ತಮ್ಭಿತ ಬಾಷ್ಪವೃತ್ತಿ ಕಲುಷಶ್ಚಿನ್ತಾಜಡಂ ದರ್ಶನಮ್ ॥

ಎನ್ನುವ ವಾತ್ಸಲ್ಯಪೀಡಿತ ಪಿತನಿಗೆ, ಸಾಕುಮಗಳೂ ಉತ್ತಮ ಶಿಷ್ಯೆಯೂ ಆದ ಶಕುಂತಳೆ ಕಡೆಯಸಲ ಆಲಿಂಗಿಸಿ ಇನ್ನೇನು ಹೊರಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ

ಶುಶ್ರೂಷಸ್ವ ಗುರೂನ್ಕುರು ಪ್ರಿಯಸಖೀವೃತ್ತಿಂ . . .

ಮುಂತಾದ ಶುಷ್ಕವೂ ಅನಗತ್ಯವೂ ಆದ ಸಾಮಾನ್ಯ 'ಬುದ್ಧಿವಾದ'ವನ್ನು ಒರೆಯುವುದಕ್ಕೂ,

ಅಭಿಜನವತೋ ಭರ್ತುಃ ಶ್ಲಾಘ್ಯೇ ಸ್ಥಿತಾ ಗೃಹಿಣೀಪದೇ । . . .
. . . ಮಮ ವಿರಹಜಾಂ ನ ತ್ವಂ ವತ್ಸೇ ಶುಚಂ ಗಣಯಿಷ್ಯಸಿ ॥

ಎಂಬ ಕೊಂಚ ಪರುಷತ್ವದ ವಚನವನ್ನು ಆಡುವುದಕ್ಕೂ ಬೇಕಾದ ಸ್ತಿಮಿತಚಿತ್ತ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯಿತೋ ಬ್ರಹ್ಮನೇ ಬಲ್ಲ. ವ್ಯಾಸಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆನುಡಿ ಹೇಗೆ ಸಹಜವೂ ಸಮರ್ಪಕವೂ ಸುಂದರವೂ ಆಗಿದೆ ಲಕ್ಷಿಸಿ:

ಶಕುನ್ತಲಾ ಚ ಪಿತರಮಭಿವಾದ್ಯ ಕೃತಾಂಜಲಿಃ ।
ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೀ ಕೃತ್ಯ ತದಾ ಪಿತರಂ ವಾಕ್ಯಮಬ್ರವೀತ್ ॥ ೯೬–೩೯ ॥
ಅಜ್ಞಾನಾನ್ಮೇ ಪಿತಾ ಚೇತಿ ದುರುಕ್ತಂ ವಾಪಿಚಾನೃತಮ್
ಅಕಾರ್ಯಂ ವಾಪ್ಯನಿಷ್ಟಂ ವಾ ಕ್ಷನ್ತುಮರ್ಹತಿ ತದ್ಭವಾನ್ ॥ ೪೦ ॥
ಏವಮುಕ್ತೋ ನತಶಿರಾ ಮುನಿರ್ನೋವಾಚ ಕಿಂಚನ ।
ಮನುಷ್ಯಭಾವಾತ್ಕಣ್ವೋಽಪಿ ಮುನಿರಶ್ರೂಣ್ಯವರ್ತಯತ್ ॥ ೪೧ ॥

ವೀರೇತಿಹಾಸದ ಕವಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು, ಪುಷ್ಕಳ ಭಾಷಿತದ ಕವಿ ಮೌನವನ್ನು, ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾವಿಶೇಷದಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಇಲ್ಲಿನ ಯುಕ್ತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಸೂಕ್ತ ಸಮಯದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದ ಕವಿಯಾದರೋ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಹೊತ್ತಲ್ಲದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ವಾಚಾಳಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ವಾಕ್ಸಂಯಮವಿರಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದೇ ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನ ಆರ್ಯಪುತ್ರನನ್ನು ಕಂಡಾಗ, "ಇತ್ಯರ್ಧೋಕ್ತೇ ಬಾಷ್ಪಕಣ್ಠೀ ವಿರಮತಿ" ಎಂಬ ರಚನೆ ಎಷ್ಟು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿದೆ, ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿದೆ! ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಮೀರಿಸಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲ ವ್ಯಾಸ, ತನ್ನೊಂದು ಅಮುಖ್ಯ ಉಪಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ.

ವ್ಯಾಸಕೃಪೆಯಿಂದ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನ ಘಟನೆಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಬಿಡಿ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಬೇಟೆಯ ವ್ಯಾಜದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ ಸಂದರ್ಶನ; ಸೈನ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವನದ್ವಾರದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ರಾಜಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತೆಗೆದಿಟ್ಟು, ತಾನೊಬ್ಬನೇ ಒಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು; ಮೃಗಗಳೊಡನೆ ಸರ್ವದಮನ ಎಸಗುವ ಬಾಲಚೇಷ್ಟೆ; ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮಕ್ಕೂ ರಾಜಾಲಯಕ್ಕೂ ಅಪೂರ್ವವೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡದ್ದೂ ಆದ ಸುಭದ್ರ ಬೆಸುಗೆ; ಇತ್ಯಾದಿ. ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಮೋಹಿತನಾದ ರಾಜ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ನ ಮೇಽನ್ಯತ್ರ ಕ್ಷತ್ರಿಯಾಯಾ ಮನೋಜಾತುಪ್ರವರ್ತತೇ ।
ಋಷಿಪುತ್ರೀಷು ಚಾನ್ಯಾಸು ನಾವರಾಸು ಪರಾಸು ಚ ॥ ೯೨–೨೦ ॥

ಅದನ್ನೇ ತೊಳೆದು ಬೆಳಗಿ "ಪ್ರಮಾಣಮಂತಃಕರಣಪ್ರವೃತ್ತಯಃ" ಎಂದು ಕಾಂತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ದುಷ್ಯಂತನ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರ ಪ್ರೀತಿವಚನವಾದ ಗೌರವಗಳಿಂದ ಒಲಿಯಲೊಪ್ಪಿ ಭಾರತದ ಶಕುಂತಳೆ ಸಂಕೋಚವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ "ಸಮಯ"ವನ್ನು ಅರಸನ ಮುಂದಿಟ್ಟು, ಕೇಳಬಯಸುತ್ತಾಳೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು:

ಮಯಿ ಜಾಯೇತ ಯಃ ಪುತ್ರಃ ಸ ಭವೇತ್ತ್ವದನನ್ತರಃ ॥ ೯೪–೨೨ ॥
ಯುವರಾಜೋ ಮಹಾರಾಜ ಸತ್ಯಮೇದ್ಬ್ರವೀಮಿ ತೇ ॥ ೨೩ ॥

ಲೋಕಾತೀತ ಲಾವಣ್ಯದ ತರುಣಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಅದೇ ಆಸೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಳೆಗೂ ಉಂಟು: ಅದನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ರೀತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯರೀತಿ ಅಷ್ಟೆ:

"ಹಲಾ, ಅನ್ತಃಪುರವಿರಹ ಪರ್ಯುತ್ಸುಕಸ್ಯ ರಾಜರ್ಷೇರುಪರೋಧೇಣ।" ಎಂದರೆ, ಭಾರತದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಒಂದೇ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾದರೆ ನಾಟಕದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಎರಡು: ನರೇಂದ್ರ ತನ್ನ ನಲ್ಮೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಬಾಯಿಂದಲೇ ಘೋಷಿಸಲೆಂಬುದು; ಅವಳಿಗೇ ಅಗ್ರಮಹಿಷಿತ್ವವೆಂಬ ಕ್ಷಾತ್ರಶಪಥವನ್ನು ಅವನಿಂದ ಹೇಳಿಸುವುದು. ಉಪಾಖ್ಯಾನದ ಕಣ್ವ ಮಮತೆ ಕ್ಷಮೆ ಶಾಂತಿ ಆದರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕಣ್ವನೇ ಆದರೂ, ಹೆಣ್ಣು ಹೃದಯ ಬಾಲಸ್ವಭಾವಗಳ ಇಂಗಿತಜ್ಞಾನ ಸಮಯಜಾಣ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿಂತ ಒಂದು ಬಣ್ಣ ಮೇಲು.

ಕಾಳಿದಾಸ ತಂದ ಎರವಲು ಎಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೂ, "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನದ್ದೇ ಎನಿಸುವಷ್ಟು ವಿನೂತನ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಹೇಮಕೂಟದ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಸ್ತರಣ; ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಸಾನುಮತಿ ಬೆಸ್ತ ರಕ್ಷಕರು ಮಾಢವ್ಯ ಮಾತಲಿ ಮಾರೀಚಾದಿಗಳಿಂದ ಅನುಕಾರ್ಯಗಡಣದ ಪರಿಪುಷ್ಟಿ; ಕಾಶ್ಯಪನ ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆ; ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಯಾಗಸಂರಕ್ಷಣೆ; ಮುದ್ರೆಯುಂಗುರ; ದುರ್ವಾಸಾಗಮನ; ಶಾರ್ಙ್ಗರವ–ದುಷ್ಯಂತ ವಿವಾದ; ಧನಮಿತ್ರ ವೃತ್ತಾಂತ; ದುರ್ಜಯ ಯುದ್ಧ; ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಕಾರ್ಯಭರತೆಯ ಆಧಿಕ್ಯ: ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಮೂರು ಕೋಣೆಯ ಸಣ್ಣ ಕಾವ್ಯಗೃಹ ಇಲ್ಲಿ ಏಳು ಹಜಾರಗಳ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಮಂದಿರವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಹೊಸ ವ್ಯಕ್ತಿಶಿಲ್ಪ; ವ್ಯಾಸನ "ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ" ಒಂದು ಪರಿಯಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯಾದರೂ ವಂಶೋದ್ಧಾರಕ ಭರತನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಉಪೋದ್ಘಾತ; "ಶಾಕುನ್ತಲ" ವಾದರೋ ಬೆಡಗಿನ ಪ್ರೇಮನಾಟಕ. ಅವೆರಡರ ಮುಖ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಕಳೆ ಸಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ.

ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಗುರುತರವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಸ್ಮಯ, ಕುತೂಹಲ, ಚಿಂತನಾತರಂಗ ಏಳದಿರಲಾರವು. ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಸನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಾಳಿದಾಸ ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ವಾಚೀನ. ಆದರೂ "ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ"ದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಆಧಿಪತ್ಯ ತಾನೇ ತಾನು; ಕಣ್ವನ ದಿವ್ಯದೃಷ್ಟಿ, ದೇವತೆಗಳ ಅಶರೀರವಾಣಿ, ಸರ್ವದಮನನ ಅತಿಮಾನುಷ ಸಾಹಸ—ಮೂರನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯಮಾನವೂ ಮರ್ತ್ಯಜೀವನದ ಪ್ರತಿಚಿತ್ರದಂತೆ ಯಥಾರ್ಥವಾದದ್ದು. ಅಂತಲ್ಲ "ಶಾಕುನ್ತಲ": ಅಮಾನುಷ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾಗಿದೆ ಅದು. ದುಷ್ಯಂತನ ಭುಜಕಂಪನ, ಶಕುಂತಳೆಯ ಎದೆನಡುಕ, ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ಕೈಯಿಂದ ಹೂಬುಟ್ಟಿಯ ಪತನ, ಮೊದಲಾದ ಶಕುನಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರ; ಅವಿರಲಿ. ಕಣ್ವನ ದಿವ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಶಂಸಿತವಾಗಿದೆ; ಅದೂ ಲಕ್ಷಿಸತಕ್ಕ ಅಂಶವಲ್ಲ. ಸಾನುಮತಿಯ ಅದೃಶ್ಯವೀಕ್ಷಣೆ ಬದುಕಿನ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ಬಲು ದೂರ; ಆದರೆ ಅವಳ

ನೋಟಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅವಳ ಟೀಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನೀಯ. ಇತಿವೃತ್ತದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ; ಮುಂದೆ ಆರನೇ ಅಂಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಅದರ ವಿವರಣೆ. ಸಾನುಮತಿಯನ್ನು ತಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ; ತಾರದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೂ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಗ್ನಿ ಶರಣವನ್ನು ಹೊಕ್ಕ ಕುಲಪತಿಗೆ ಮಗಳ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಶ್ರುತಪಡಿಸುವ "ಶರೀರಂ ವಿನಾ ಛನ್ದೋಮಯ್ಯಾವಾಣಿ" ಯಃಕಶ್ಚಿತ್ ಮತಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಕಲಾಶೂನ್ಯ ಹಂಚಿಕೆ; ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲೇ ಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವೇನಿತ್ತು ಕವಿಗೆ? ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಕರಣ ಕಥಿತವಾಗಿದೆ ಸ್ವಭಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತ್ಕಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ, ಸರಾಗವಾಗಿ, ಸೊಗಸಾಗಿ: ೭೪ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ ೪೫ ರಿಂದ ೫೬ ರ ವರೆಗಿನ ಹನ್ನೆರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪಠಿಸಿ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಶರೀರ ವಾಣಿಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಕಣ್ವನನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಸಂದೇಹ ಏಳಬಹುದು. ಪ್ರಿಯಕುಮಾರಿಯ ವಿವಾಹವನ್ನೇಕೆ ತನ್ನ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರಿಯಲಿಲ್ಲ 'ಭಗವತಃ ಕಣ್ವ'? ಲಜ್ಜಾವನತಮುಖಿಯಾದ ಅವಳನ್ನು ನೋಡಿ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆ ಅವನಿಗೆ? ಆಮೇಲೆ ಅವಳನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಬರುವುದು ಆ ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸಪ್ಪಳದಿಂದಲೋ ತಾತ ಕಾಶ್ಯಪನ ಸ್ವಂತ ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದಲೋ? ಹಾಗೆಯೇ ಶಕುಂತಳೆಗಾಗಿ ತರುಲತೆಗಳಿಂದಲೂ ವನದೇವತೆಗಳಿಂದಲೂ ದತ್ತವಾಗುವ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರದ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ದಿಟವಾಗಿ ಅನಾ ವಶ್ಯಕ; "ಇಯಮದಿಕಮನೋಜ್ಞಾವಲ್ಕಲೇನಾಪಿ ತನ್ವೀ" ಎಂಬ ಅವ್ಯಾಜ ಸುಂದರಿಗೆ ಭೂಷಣದಿಂದ ಆಗಬೇಕಾದ್ದೇನು? ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುವುದು ಸಖಿಯರು "ಚಿತ್ರ ಕರ್ಮಪರಿಚಯೇನಾಂಗೇಷು ತೇ ಆಭರಣವಿನಿಯೋಗಂ ಕುರ್ವಃ" ಎನ್ನಬೇಕಾದ ಕೇವಲ ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವೂ ಅತಿಪ್ರಕಟವೂ ಆದ ಕೃತ್ರಿಮ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನ.

ಇದಾವುದೂ ವಾದಯೋಗ್ಯವಾದ ಅಂಶವಲ್ಲ. ಚರ್ಚಿಸಲರ್ಹವಾದ ಅಮಾನುಷ ಘಟನೆಗಳು ಎರಡಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ಜ್ಯೋತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮೇನಕೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಅದ್ಭುತ. "ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ನುಡಿಯುವ ಕಂಠ ಸ್ವರವೆಂಬ ಹಳೆಯ ಪವಾಡಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಹೊಸ ಪವಾಡವನ್ನಿರಿಸಿದ ಕಾಳಿದಾಸ. ಈ ತೆರದ ಪವಾಡ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸಂಗತ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್.[11] ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕ ಎಂದಿಗೂ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಲ್ಲ; ಆದರ್ಶಬಗೆಯ ಬಾಳು, ಲೋಕೋತ್ತರ ವ್ಯಕ್ತಿಸಮೂಹ, ಅದ್ಭುತಗಳು, ಎಲ್ಲವೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಆಗಿರುವ ಸಂಮಿಶ್ರ ಕಲಾವಿರಚನೆ. ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದು: ಪ್ರಕೃತ ಅದ್ಭುತ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ, ತನಗೋಸ್ಕರಲೇ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಮಾನವೀಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಿಂಬದಿಯಾಗಿ, ಅದನ್ನು ಪರಿಸ್ಫುಟ ಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಅದು ಬಂದಿದೆಯೋ? ಐದನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆ; ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ? ರಾಜ ಪುರೋಹಿತನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಬೀಡು ಬಿಡುವುದಾದರೆ, ಸರ್ವದಮನ ಜನಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮಹಾರಾಜ. ಆಗ ಅಂಗುಲೀಯಕದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಬೀಸಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಪವಿತ್ರ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವೆಲ್ಲಿ ? ಶಕುಂತಳೆಯ ವಿರಹಯೋಗವೆಲ್ಲಿ ? ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮವೇತಕ್ಕೆ ? ಆದ್ದರಿಂದ ಶಕುಂತಳೆ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿಗೆ ತೆರಳಿ ತಂಗಿರಬೇಕಾದುದು ನ್ಯಾಯವೆ. ತಾಯಿ ಮೇನಕೆಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಯೋಜನೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಒದಗಿಬಂತು ಉನ್ನತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ; ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯತರ್ಕ ಸಮ್ಮತಿಸುವಂತೆ ಅವನಿಗೆ ಬಿಡಿಸಲನುಕೂಲವಾಯ್ತು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ. ನೀನು ನನ್ನವಳಲ್ಲ, ಎಂದ ದೊರೆ; ನಮ್ಮ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಬಾರದು ನೀನು, ಎಂದಿತು, ತಾಪಸವೃಂದ; "ಹೀಗೆ ಇಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಪರಿತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಶರಣೆಂದು ಮೊರೆಯಿಟ್ಟಳು ಅವಳು; ಮೇನಕೆ ಅವಳನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಒಯ್ದಳು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ."[12] ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಆಲಿಸುವಾಗ ದೈನಂದಿನ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ ಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ: ಮಗು ಅಳುತ್ತ ಕಿರಿಚಿತು, ಓಡಿಬಂದು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಳು ಅಮ್ಮ, ಎಂದಂತಾಯ್ತು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಘನತೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಇದು. ಅಥವಾ ಅತಿಶಯದ ಊಹೆಗೆ ಹೋಗಬಹುದು: "ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಂದುವರಿಯಲಾರದೆ ಸ್ತಬ್ಧಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತ್ತು . . . ಮೇಲಿನ ದೇವತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ತಡಮಾಡದೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತಕಾಲ ಒದಗಿತ್ತು; ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡಿದರು ಅವರು" ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಒಂದು ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ.[13] ಸಲ್ಲದ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯೇ ಸರಿ ಇದು. ಸಜ್ಜನರ ಆರ್ತನಾದವನ್ನು ಕೇಳಿ ದಾಪಿಡಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆಯೇ ದೇವತೆಗಳು, ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಉಂಗುರವನ್ನೇತಕ್ಕೆ ಕಾಪಾಡಲಿಲ್ಲ ? ರಾಜಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏತಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ ಕೊಂಚ ಮುಂಚೆ ? ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ಸಹಾಯವಾವುದು ? ಆರು ವರ್ಷ ಶಕುಂತಳೆ ಗಂಡನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ಅವನ ನೆನಪಿನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ಪಾಡುಪಡಬೇಕಾದದ್ದು ತಾನೆ? ಇದೆಂಥ ಉಪಕೃತಿ !

ಎರಡನೆಯ ಅಮಾನುಷ ವ್ಯಾಪಾರ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ. ಕಣ್ವಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುನಿಯೋರ್ವ ಸಿಟ್ಟಿನ ನುಡಿಯನ್ನು ನುಡಿಯುವುದೇನು, ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಸನ ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ವಿವಾಹ ವೃತ್ತಾಂತವೆಲ್ಲ ಅಳಿಸಿಹೋಗುವುದೆಂದರೇನು ! ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಕೊಂಡಿಗೆ ಕೊಂಡಿ ತಗಲಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೊರಗಡೆಗೆ ಸೇರಿದ ಘಟನೆ ಅದು. ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿವಿವೇಚನೆ ಸಮ್ಮತಿಸುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಆಗದ ಕೆಲಸ. ಎದೆಯ ರಾಗಶಕ್ತಿ

ಮುಂದೊಡ್ಡುವ, ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ, ತರ್ಕ (Emotional logic), ಅಥವಾ ವಿಭಾವನಾಶಕ್ತಿ ಎಸಗುವ ತರ್ಕ (Imaginative or poetic logic) ಎಂಬುದುಂಟು. ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧಗೈಯಬಹುದು ಹೀಗೆ : ಮೊದಲಣ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಸಫಲವಾಗುವ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಪ್ರೇಮ ಅಗ್ನಿಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದದ್ದು, ಪರಮ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದದ್ದು, ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು ; 'ಜನನಾಂತರ ಸೌಹೃದಾನಿ' ಎಂಬಂಥಾದ್ದು. ಮನೋವಾಕ್ಕಾಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದು. ಇಂಥ ಗಾಢ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಮನುಜನಿಲ್ಲ, ಮನುಜಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲ. ಎಂದಮೇಲೆ ಅವರ ಮಧ್ಯೆ ವಿಯೋಗಭೂತವನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕವಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಮಾನುಷ ಘಟನೆಯೆಂಬ ಧೂಪವನ್ನು ಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ರಾವಣನ ತಾಪಸವೇಷದಿಂದ ಜರುಗಿದ ಸೀತಾರಾಮ ವಿಯೋಗ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬಂತೋ ಏನೋ, ತಿರುತಿರುಗಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಪವನ್ನು ತಂದಿಡುತ್ತಿದ್ದುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಅಂತೂ ದಿವ್ಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ನಲ್ಲನಲ್ಲೆಯರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಉಪಾಯವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ.

ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಮಿಂಚಿರುವ, ಮನುಷ್ಯಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಭೇದಗೊಂಡ, ಯಾವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಭಾವಿಸುತ್ತಿರಲಿ, ಬಳಸುತ್ತಿರಲಿ, ಅವನ ಕವಿಶ್ರದ್ಧೆಯೆಲ್ಲ ಮುಡುಪಾಗಿದೆ ಮನುಷ್ಯಚರ್ಯೆಯ ವರ್ಣನೆಗೆ, ಮಾನವೀಯತೆಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ. ಅವನ ಕೈ ಸೋಕಿದರೆ ಸಾಕು, ನವಮಾಲಿಕಾಬಳ್ಳಿ ನವವಧುವಾಗುತ್ತದೆ, ಸಂತೃಪ್ತ ವರನಾಗುತ್ತದೆ ಸಹಕಾರವೃಕ್ಷ; ಹರಿಣಶಿಶು ಸಾಕುಮಗುವಾಗುತ್ತದೆ ನಾಯಕಿಗೆ. ಅವನ ಆಣತಿಯಂತೆ ಎಲೆಗಳ ಮರೆಯಿಂದ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಹೊರ ಚಾಚುತ್ತವೆ ವಿಪಿನಶಕ್ತಿಗಳು ; ವನವಾಸಬಂಧುಗಳಾದ ತರುಜಾಲ ಪತಿಗೃಹಗಾಮಿನಿಗೆ ಅನುಮತಿಯನ್ನೀಯುತ್ತವೆ ಕೋಕಿಲೆಯ ಕಲರವದ ಮೂಲಕ. ಮಹೇಂದ್ರ ಸಾರಥಿಯಾದ ಮಾತಲಿಯ ಮಾತುಕಥೆ ನಡೆವಳಿಕೆಯೆಲ್ಲ ನರರಂತೆಯೇ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಅವನ ಹೆಸರನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಮಾರೀಚ ದೈವಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ; ಮಿಕ್ಕ ಸಮಸ್ತ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಅವನು ಆದರ್ಶ ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹಿರಿಯ ; ದುಷ್ಯಂತ ಮಾತಲಿಗಳು ಆಶ್ರಮ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಂದು ಋಷಿಪತ್ನಿಯರಿಗೆ ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಪತಿವ್ರತಾಧರ್ಮವಲ್ಲವೆ ? " ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸನದೇ ಆದ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಶಾಶ್ವತ ಪ್ರಸನ್ನತೆ ಅವನ ನಾಟಕವೆಲ್ಲದರ ವಾತಾವರಣ ; ಅದು ವಿಲಕ್ಷಣ ಲಾವಣ್ಯದಿಂದ ಮಂದೈಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ ಅವನ ತಪಸ್ವಿಗಳಲ್ಲಿ " ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ.[14] ನರನಾಟಕದಿಂದಾಚೆ ಸುಳಿಯಲೊಲ್ಲದು ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಭಾವನೆ ; ಎಲ್ಲ ಪದಾರ್ಥವನ್ನೂ ಮನುಷ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅವನ ಚಿತ್ತದ ಉಮ್ಮಳ. ವಿಲ್ಸನ್ ಹೇಳಿದೊಂದು ನಾಟುನುಡಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು : " ಊರ್ವಶಿ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ಅಪ್ಸರೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಹೆಂಗಸಲ್ಲ,

ವಿಪರೀತವಾಗಿ ಹೆಂಗಸಾದ್ದರಿಂದ ಅಪ್ಸರೆಯಲ್ಲ.'' ಇದು ಬರಿ ಚಾಟೂಕ್ತಿ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಭೌತಪ್ರಕೃತಿ, ಮಾನವಾತೀತ ಲೋಕ, ಅಪ್ಸರರು, ಕಿಂಪುರುಷ ವಿಷಯ, ಎಲ್ಲವೂ ಬಾಹ್ಯತೋರ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ; ಒಳಗಡೆ ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ಧರ್ಮವೇ ಚಾಲಕ ಚೈತನ್ಯ. ''ಕಾಳಿದಾಸ'' ಎಂಬ ತನ್ನ ಹೊತ್ತಗೆಗೆ ''ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಮಾನವೀಯ ಅರ್ಥ'' ಎಂಬ ಉಪನಾಮವನ್ನು ವಾಲ್ಟರ್ ರೂಬನ್ ಜೋಡಿಸಿರುವುದು ತುಂಬ ಪ್ರಬೋಧಕ, ಯುಕ್ತ, ಚೆನ್ನು.

೩. ಇತಿವೃತ್ತದ ವಿನ್ಯಾಸ

ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಇತಿವೃತ್ತ ಅಥವಾ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನ ಮರ್ಯಾದೆ ಸಲ್ಲದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕವಿಯ ಶಕ್ತಿ ಗಮನ ನೈಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕಾದ ಉತ್ತಮಾಂಗ ಪಾತ್ರವಿಕಾಸವೆಂದು ಕೆಲವರೂ, ಜೀವನದರ್ಶನದ ಸಂದೇಶವೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರೂ ಒರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಸೂತ್ರವಾವುದಕ್ಕೂ ಅನುಮೋದನೆಯಿಲ್ಲ ರೂಪಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾಟಕ ಕರ್ತರ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ. ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮವೆಂಬ ಭೌಗೋಳಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕುವ ವಿಶ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಉಂಟು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ; ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾದ ನಾಟಕ ದಿಟವಾಗಿಯೂ "ಭಿನ್ನರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಮ್". ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡುವುದು ಅನುಕಾರ್ಯವೇಷದ ನಟರನ್ನು, ಅವರು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು; ಹಾಗೂ ಅವರ ಭಾಷಣ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ ಕಿವಿಯಿಂದ; ತನ್ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಶೀಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಘಟನಾವಳಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ದೊರೆತದ್ದು ಯುಕ್ತವೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕರಣ ವ್ಯಾಯೋಗ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದ ರಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕಾದ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿ ಸಖಿ ವಿದೂಷಕ ಕಂಚುಕಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ವರ್ಗೀಕರಣಗೊಂಡು ವಿಧಾಯಕವಾಗಿತ್ತಾಗಿ, ಕವಿ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಚಾಕಚಕ್ಯವನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸೊಂಪಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ತನ್ನತನವನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದ ಕಡೆಗೇ ತಿರುಗಬೇಕಾಯ್ತು. ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿರೋಧವೆಂದು ತೋರಿದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಅದೇ ಬಗೆಯದು. ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದಾದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ವಿಷಯ; ಅಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ವರ್ತನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಅವರು ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದ ಕಡೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನಿಟ್ಟಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ: "ಹೀಗೆ ಘಟನಾ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಮೊದಲನೆಯ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿ ಬಣ್ಣಿಸಬಹುದಾದರೆ, ಒಂದು ಗಂಭೀರ

ನಾಟಕದ ಆತ್ಮ; ಪಾತ್ರಗಳ ಶೀಲಸ್ವಭಾವ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎರಡನೇ ಸ್ಥಾನವನ್ನು.''[15] ಪ್ರಥಮ ದ್ವಿತೀಯವೆಂಬ ವಿಂಗಡನೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ ನಮಗೆ; ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಸ್ವಭಾವದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಬೇಕು, ಅವುಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಕಾರ್ಯಗಳೂ ಬೇಕು. ಒಂದನ್ನುಳಿದು ಇರಲಾರವು ಇನ್ನೊಂದು. ಪಾತ್ರ→ ಉದ್ದೇಶ→ಸಂಕಲ್ಪ→ಕಾರ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯ←ಸಂಕಲ್ಪ←ಉದ್ದೇಶ←ಪಾತ್ರ: ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬದುಕಿನ ಸರಪಣಿಯನ್ನು ಇತ್ತ ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಒಂದೆ, ಅತ್ತ ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಒಂದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ನೇಯಬೇಕೆಂಬ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಚೇತನದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಕುಗ್ಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರಿದು ಮೂರನೆಯದಾದ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಕೈಚಳಕವನ್ನು, ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲವನ್ನು. ನೋಟಕರಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೊಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಧ್ಯೇಯವೆಂಮೂ ಆದ್ದರಿಂದ ಇತಿವೃತ್ತ ಗೌಣವಾದ ಅಂಶವಾಯ್ತೆಂದೂ ಸಾರಿ ಡಾ. ಕೀತ್ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ: "ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ, ಸಂವಿಧಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಬ್ಬಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ.''[16] ಎಂದರೆ, ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸ ಭವಭೂತಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಘಟನಾವಳಿ ಅನುಕಾರ್ಯವರ್ಗ ಅಂಕಗಳ ಸಮುಕಟ್ಟು ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಹಂಗು ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ, ಎಂದಂತಾಯ್ತು. ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಸತ್ಯಾಂಶದಿಂದ ವಿಪರೀತ ಆಚೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಹೆಣೆತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚೂಟಿ ಕಾಣಿಸುವುದೆಂದೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುವೆಂದೂ ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಮತ. ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಮೊದಲ ಮೂರಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಸಂಯೋಗ, ನಂತರ ಮೂರಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿಯೋಗ, ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪುನಸ್ಸಂಯೋಗ—ಇದು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಕಥಾವಸ್ತು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಐಕ್ಯ (Unity of Action). ಹಾಗಲ್ಲ, ಐಕ್ಯಭಂಗದಿಂದ ನಾಟಕ ಊನವಾಗಿದೆ, ಎಂದು ಪ್ರೊ. ಕರ್ಮರ್ಕರ್ ವಾದ: "ಒಂದರ ಬದಲು ಎರಡು ಘಟನಾವಳಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಇದೇ ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರಣಯಿಗಳ ನಶ್ವರ ಅಥವಾ ಐಹಿಕ ಕೂಟ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಕೂಟ ಎಂದು ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ ರಬೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರ್.''[17] ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ಭಾಗವಂತೆ, 'ಪೂರ್ವ ದುಷ್ಯಂತ ಚರಿತ', 'ಉತ್ತರ ದುಷ್ಯಂತ ಚರಿತ'; ಆ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಿಯೇ ಭವಭೂತಿ "ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತ" "ಮಹಾವೀರ ಚರಿತ" ಎಂಬ

ಎರಡು ರಾಮಾಯಣ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ರಚಿಸಿದನಂತೆ! ದ್ವಿವಸ್ತು ಏಕರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಅದನ್ನು ಡಿಪ್ಟಿಕ್ (diptych) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರು.[18] ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸನ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ನಾಲ್ಕು ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಇಂಥ ದ್ವಿವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವೆಂದು ಪ್ರೊ. ವಾಲ್ಡಕ್ಕನ ಅಭಿಮತ. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸವರ್ಗ. ಆವನು ನಮೂದಿಸಿರುವ "ಏಜಾಕ್ಸ್" (Ajax). "ಆಂಟಿಗನಿ" (Antigoni), "ಹೆರಾಕ್ಲೀಸ್" (Heracles), "ಹೆಕುಬ" (Hecuba), "ಆಂಡ್ರೋಮೆಕೆ" (Andromache) ಯಾವುದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿ ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲ; ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸನಲ್ಲಂತೂ ಜೋಡಣೆಯ ಕೆಲಸ ಬಹು ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಜರುಗಿದೆ; ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಸಡಿಲತ್ವ ತೋರಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ದ್ವೈತ ವಸ್ತು ಹೋಗಲಿ, ದ್ವಿಮುಖ ವಸ್ತುವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ "ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಸರ್" (Julius Caesar). "ಶಿಶಿರದ ಕಥೆ" (The Winter's Tale)ಗಳನ್ನೂ 'ಡಿಪ್ಟಿಕ್' ಎಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಏನೋ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಗೆ ಭಾಸವಾದರೆ, ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳ ಇತಿವೃತ್ತಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆ ರೇಖಾರೂಪ : Λ ; ಇನ್ನು ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಈ ರೂಪ : N; ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ಬರಿ ಹೊರಗಣ ತೋರ್ಕೆ ; ನಿಜವಾಗಿ ಕಥಾಬಂಧ ಕ್ಕಿರುವುದು ಸಾಮರಸ್ಯದ ಏಕತ್ವ, ದಕ್ಷ ಕವಿಯ ನಿಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ. "ಶಾಕುಂತ್ತಲ"ದ ಕಟ್ಟಡ ಇಬ್ಬಗೆಯೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಬಣ್ಣದ ಸುಲೋಚನ ಒಂದಿದೆ: ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಒಲುಮೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎರಡೆಂಬ ಭಾವನೆ. ಶರೀರ—ಆತ್ಮ, ಪ್ರಮತ್ತ—ಪರಿಶುದ್ಧ, ರಾಗಾವೇಶ—ರಾಗ ಹತ್ತೋಟಿ, ತಾಮಸ ಕಾಮ—ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರೀತಿ, ಭೂಮಿಯದು—ಮೇಲಿನದು, ಇತ್ಯಾದಿ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಅವಾಂತರವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ನಾವು, ಆ ಪ್ರೇಮರೂಪಕದ ಸಮಂಜಸ ಏಕತ್ವದ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಆನಂದಿಸಲಿಷ್ಟಪಟ್ಟರೆ. ಎರಡು ಅಂಕುರ, ಎರಡು ವೃದ್ಧಿ, ಎರಡು ಕೊನೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿಡುವಷ್ಟು ಕಳಪೆ ಕವಿಯೆ ಪಕ್ವಬುದ್ಧಿಯ ಪಳಗಿದ ಕೌಶಲದ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ನಿರ್ಮಾಪಕ !

ಇದಾದಮೇಲೆ ಆಗಲಿರುವ ವಿದ್ಯಮಾನವೇನೋ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ–ನಿರೀಕ್ಷೆ ಯನ್ನು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಕೆರಳಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ ಚಲೋ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ (Narrative Literature). ಅಷ್ಟೇ ಸಾಲದು ಬಿಗಿಯೂ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೂ ಉಳ್ಳ ಸಮರ್ಪಕ ರೂಪಕಕ್ಕೆ. ಅದರ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು, ತೀರ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿವರವನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕ ಯಾವೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಲಕ್ಷಿಸುವಾಗ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಜನಿಸಿ ಪ್ರಭಾವಯುತವಾಗಬೇಕು ಅವರೆಗೆ ಆಗಿರುವ ಎಲ್ಲದರ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಇತಿಹಾಸ. ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಹಳೆಯ ನೆನಪಿನಿಂದ ಅದನ್ನಾಗಗೊಳಿಸು

ವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾರ್ಗ, ಸಾಧಾರಣ ಕಲೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಯಾವ ಸಂಭ್ರಮವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಏಳುತ್ತದೆ, ಕಲಾಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ಶಕುಂತಳೆಯ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿರುವ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ಅನಸೂಯೆಗೆ :

> ಯಸ್ಮಿನ್ಬದ್ಧಭಾವೈಷಾ ಸ ಲಲಾಮಭೂತಃ ಪೌರವಾಣಾಮ್ । ತದ್ಯುಕ್ತಮಸ್ಯಾ ಅಭಿಲಾಷೋಽಭಿನನ್ದಿತುಮ್ ॥

“ ತಥಾ ಯಥಾ ಭಣಸಿ ” ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಅನಸೂಯೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಕಾಶ್ಯಪ ತಪೋವನಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಬಂದದ್ದು, ಅವನ ಸವಿನಯ ವರ್ತನೆ, ಅವನಿಂದ ಆಶ್ರಮ ಸಂರಕ್ಷಣೆ, ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದ ಅವನ ಹೃದಯಾಪಹಾರ, ಶಕುಂತಳೆ ಅವನಿಗೆ ಮನಸೋತದ್ದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಾಂತವೆಲ್ಲ ಹೊಳೆಯಂತೆ ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಯೋಚಿಸಿ. ಐದನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ಹಿಂದಿನ ನಾಲ್ಕಂಕಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶ ನಾನು ಮುಂದೆ ತಾನು ಮುಂದೆ ಎನ್ನುತ್ತ ಕುಪ್ಪಳಿಸಿ ಬರುತ್ತವೆ ನಮ್ಮ ಸ್ಮೃತಿ ಮೈದಾನಕ್ಕೆ. ಚತುರ್ವೇದ ಶಿಶುಗಳನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಶರಧಿಯಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು ಅವತಾರಗೈದ ಮಹಾಮತ್ಸ್ಯದ ಪರಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಆ ಮಹಾ ಅಂಕ ; ಒಂದೇ ಪ್ರಬಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಅಲ್ಲಿ ಲೋಕೋದ್ಧಾರ, ಇಲ್ಲಿ ಜಗತ್ಪ್ರಳಯ. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಸಂವಾದ :

> ರಾಜಾ : ಪೂರ್ವಮಪಿ ನ ತ್ವಯಾ ಕದಾಚಿತ್ಸಂಕೀರ್ತಿತಂ ತತ್ರ ಭವತ್ಯಾ ನಾಮ । ಕಚ್ಚಿದಹಮಿವವಿಸ್ಮೃತವಾನಸಿ ತ್ವಮ್ ।
>
> ವಿದೂಷಕ : ನ ವಿಸ್ಮರಾಮಿ । ಕಿಂತು ಸರ್ವಂ ಕಥಯಿತ್ವಾವಸಾನೇ ಪುನಸ್ತ್ವಯಾ ಪರಿಹಾಸವಿಜಲ್ಪ ಏಷ ನ ಭೂತಾರ್ಥಂ ಇತ್ಯಾಖ್ಯಾತಮ್ ।

ತತ್ಕ್ಷಣವೇ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಬರಿ ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಅಂತ್ಯವಲ್ಲ, ಬರಿ ಐದನೇ ಅಂಕದ ದಾರುಣ ವಿದ್ಯಮಾನವಲ್ಲ, ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಗಳ ವ್ಯವಹಾರ ಸಮುಚ್ಚಯವೂ ಕೂಡ. ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತಾಪಸಿಯಾಡುವ “ ಕಸ್ತಸ್ಯ ಧರ್ಮದಾರಪರಿತ್ಯಾಗಿನೋ ನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತಯಿತುಂ ಚಿನ್ತಯಿಷ್ಯತಿ । ” ಎಂಬ ಜನಶ್ರುತಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಕಠಿನೋಕ್ತಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ಣರಂಧ್ರಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ, ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಐದನೇ ಅಂಕದ ಉಗ್ರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೂ, ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ದುರ್ವಾಸ ಪ್ರಕರಣವೂ ಆರನೇ ಅಂಕದ ದುರ್ಭರ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವೂ ಸುಳಿಯುತ್ತವೆ ನಮ್ಮೊಳಗೆ. “ ತನ್ನ ಕೃತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸಮಗ್ರ ಶಿಲ್ಪವನ್ನಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಐಕ್ಯದ ಪರಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಭಜನಾ ಬುದ್ಧಿಗೆ ನಾಟಕಕರ್ತೃ ಯಾವುದರ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದೇ ನಾಟಕದ ಅಂಗರಚನೆಯ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ ” ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ಮೌಲ್ಟನ್.[19] ಹಾಗಾದರೆ ಕೃತಿಯ ಇಡೀ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ

ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಮೂಲಕ ಸಾರವತ್ತಾಗಿ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ತಂದು ತೋರಿಸುವ ಇಂಥ ಬೆಳಕಿನ ವಚನವೂ ಬೆಳಕಿನ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಉಚ್ಚಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯಲ್ಲವೆ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ?

ಭಾಷಣದ ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನೋ ಕಾರ್ಯದ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯನ್ನೋ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪುನಃ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯನ್ನೋ ಬಹಳ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿ ನಡೆಸಬಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ. ಅವು ಮರುಕೊಳಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಒದಗಿ, ನವೀನವಾಗುತ್ತವೆ ಅವು; ಆಗ ಹೇಗಿತ್ತು ಈಗ ಏನಾಯ್ತು ಎಂಬ, ಹಳೆಯದು ಹೊಸದು ಎಂಬ, ಕಣ್ಣಮುಚ್ಚಾಲೆ ಆಟ ಆಗುತ್ತದೆ ನಮ್ಮೆದಿರಿಗೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸಿ. ಅ) ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು, ಆರನೇ ಅಂಕವಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿ, ದುಷ್ಯಂತ ಮಾಢವ್ಯರ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಲ್ಲಾಪ; ಸಂದರ್ಭವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಢವ್ಯನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ 'ಇದೇಕೆ ಮಿತ್ರನನ್ನು ಹಿಡಿದಿದೆ ಶಕುಂತಲಾವ್ಯಾಧಿ!' ಎಂಬ ಬೇಸರಿಕೆಯಿಂದ ಷುರುವಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಹೊರಳುತ್ತದೆ ಮಿತ್ರನೊಂದಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗುವ ಅನುಕಂಪೆಗೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಎದೆಯಲ್ಲಾದರೋ ಆಗ ಆಶೆ ಉತ್ಸಾಹಗಳ ಸಂತೋಷ ನೃತ್ಯ, ಈಗ ನಿರಾಶೆ ಪರಿತಾಪಗಳ ರಕ್ಕಸ ಕುಣಿತ. ಆ) ಹರಿಣನನ್ನು ಬೆಂಬತ್ತಿ ಬಲುದೂರ ಬಂದು ಶಕುಂತಳೆಯ ಸರಹದ್ದನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ 'ಜಿಂಕೆಗಳ ಜೊತೆ ಬೆಳೆದವಳು' 'ಮುಗ್ಧವಿಲೋಕನವನ್ನು ಅವುಗಳಿಂದ ಕಲಿತವಳು' ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವಳನ್ನು. ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡಲಿರುವ ಶಕುಂತಳೆ 'ಗರ್ಭವನ್ಥರಾ ಮೃಗವಧು'ವಿನ ಸುಖಪ್ರಸವ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತನಗೆ ಕಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ ತಂದೆಯನ್ನು; ಹಾಗೂ 'ಪುತ್ರಕೃತಕ ಪದವಿ'ಯ ಹುಲ್ಲೆಕರು ಅವಳ ಸೆರಗನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಡೆಯುತ್ತದೆ. ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ರಾಜನ ಕೈಯಿಂದ ನೀರು ಕುಡಿಯದ ಜಿಂಕೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾಳೆ ನಾಯಕಿ. ಆರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ 'ಸಾರಂಗಾಕ್ಷಿ'ಯನ್ನು ನೆನೆದು ಧರೆಗಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ; ಹಾಗೂ ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಒಂದು ಕೃಷ್ಣಮೃಗವನ್ನು. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಡಿಮಾತಾಗಿದೆ ಜಿಂಕೆ; ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾವವನ್ನು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಅದು ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆ ಅಗತ್ಯ. ಇ) ಭ್ರಮರವೂ ಆನೆಯೂ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ಪುನಃ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿವೆ. ಇತಿವೃತ್ತದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೂಕುವುದಕ್ಕೆ, ಪಾತ್ರದ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಭಾವನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅಥವಾ ಸುಮ್ಮನೆ ಕವಿಸಮಯವಾಗಿ, ಬರುತ್ತವೆ ಅವು. ಈ) ಪ್ರಥಮಾಂಕದ ವಿನಾ ಮಿಕ್ಕ ಅಂಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಉಂಟು ಅಶ್ರುಪಾತ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದೂ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆ; ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಮಿತ್ತ; ಒಂದೊಂದರ ಹಿಂದಣ ಆಂತರ್ಯ ಚಲನೆಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ.

ವಿದೂಷಕ ಸುರಿಸುವ ಕಣ್ಣೀರು ಅರ್ಧ ನಿಜಾಯಾಸದಿಂದ, ಅರ್ಧ ಕಪಟದಿಂದ, ಆದದ್ದು. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ವದನದಿಂದ ಬೀಳುವುದು ಪ್ರಣಯಬಾಷ್ಪ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಇಳಿಯುವ ಕಂಬನಿ ಚಿಂತೆ ಭಯಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರವಾದ ಹರ್ಷಸ್ರವ. ಮುಂದಿನ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶೋಕದ ತುತ್ತತುದಿಯಾದ ರೋದನ ನಾಯಕಿಯಿಂದ ಎದ್ದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಯಾದ ಗಂಭೀರ ಸಂತಾಪ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಅದರ ಮುಂದಿನ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ ನಯನವಾರಿಯ ಧಾರೆ; ಅದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆನಂದ ಜಲ, ಸಂತೃಪ್ತಿಯ ತೇವ.

ಉ) ವರ್ತಮಾನವನ್ನೋ ವಿಷಯವನ್ನೋ ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ 'ಸಣ್ಣ ಕಥೆ'ಯೊಂದರ ನಿರೂಪಣೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ; ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಅದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು "ಶೃಣೋತ್ವಾರ್ಯಃ" "ಶೃಣು ಇದಾನೀಂ" "ಆಯುಷ್ಮನ್ ಶ್ರೂಯತಾಂ" ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಲಭನುಡಿಯಿಂದ. ಆದರೆ ಕಥೆಯಲ್ಲೂ ಆವರಣದಲ್ಲೂ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲೂ ಎಷ್ಟೊಂದು ವೈದೃಶ್ಯ, ಏನು ಭಿನ್ನಭಾವ, ಎಂಥ ಸೊಗಸು! ಅನಸೂಯೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಜನನಾದಿಗಳನ್ನು; ಅದರಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಸಂಶಯವನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು, ಒಲುಮೆ ನಿಶಾನಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಮುನ್ನುಗ್ಗುವುದಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾರ್ಗ. 'ಮದನಲೇಖೆ'ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಸಖಿಯರಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ: "ಹಲಾ, ಶೃಣುತಮಿದಾನೀಂ ಸಂಗತಾರ್ಥಂ ನವೇತಿ"; ಅದು ಮುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುತ್ತಾನೆ ಸಮಾನ ಪ್ರಣಯ ಪೀಡಿತನಾದ ಪ್ರಾಣಪ್ರಿಯ. ಕಣ್ವಮುನ್ನಣೆಯ ಸಕ್ಕರೆ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನುಸೂಯೆಗೆ ಒರೆಯುವಾಗ ಉಲ್ಲಾಸಾತಿರೇಕದಿಂದ ಉಬ್ಬುವುದಿಲ್ಲವೆ ಓದುಗರೆಲ್ಲ? ಆದರೆ ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ನಿದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಿಷಾದ ನಾಟಕ ಕುಳಿತಿದೆ ವಿಷಘಟ್ಟಿಯಾಗಿ, ಎರಡೇ ಪಂಕ್ತಿಯ ಕರಾಳ ಭಟ್ಟಿಯಾಗಿ :

ಶಕುನ್ತಲಾ : ಅಪರಂ ತೇ ಕಥೆಯಿಷ್ಯಾಮಿ ।

ರಾಜಾ : ಶ್ರೋತವ್ಯಮಿದಾನೀಂ ಸಂವೃತಮ್ ।

ಅಂಗುಲೀಯಕ ದಾನದ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ಅಮಿತವೂ ಅಪೂರ್ವವೂ ಆದ ಗಾಡಿ; ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಅದನ್ನು ದುಷ್ಯಂತ ಶ್ರುತಪಡಿಸುವಾಗ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಿವಿಯಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾರಲ್ಲವೆ ಸಮಸ್ತ ರಸಿಕವೃಂದ? ಕಲಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಸಾನುಮತಿ ಸುಪ್ರೀತಳಾಗಿ "ರಮಣೀಯಃ ಖಲ್ವನಧಿಃ" ಎಂದು ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತಾಳೆ ಅದನ್ನು; ನಾವು ಆಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಅವಳೇ ಆಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಾತಲಿ ಕೊಂಡುಬಂದಿರುವ ಆಹ್ವಾನದಿಂದ ದುಗುಡಕೂಪದ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಒದಗುತ್ತವೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವೂ ಗುಣಕಾರಿಯೂ ಆದ ಸ್ಥಳಪಲ್ಲಟ, ವೃತ್ತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಯಶೋವೃದ್ಧಿ. ತಾಪಸಿಯ 'ಅಪರಾಜಿತಾನಾಮೌಷಧಿ'ಯ ಕಥೆಯ ಫಲವಾಗಿ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ ಸುಪುತ್ರಾಲಿಂಗನ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ, ಸ್ವಂತ ವಲ್ಲಭನ ಸಹವಾಸ ಶಕುಂತಳೆಗೆ, ಮಾರೀಚನ ಆಶೀರ್ವಾದ ಅತ್ಯಂತ ಘನತೆವೆತ್ತದ್ದೇ

ಸರಿ; ಹಾಗೂ "ಶ್ರೂಯತಾಮ್" ಎಂಬ ಪೀಠಿಕೆಯಿಂದ ಆ ಮಹಾನುಭಾವ ರಟ್ಟುಮಾಡುವ ದುರ್ವಾಸಗುಟ್ಟು ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಮನಃ ಕಷಾಯವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತೊಳೆದುಕೊಂಡು ಆದರ್ಶ ದಂಪತಿಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಉಪಕರಣ. ಹೀಗೆ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಹವ್ಯಾಸ ಎಷ್ಟೋಸಾರಿ ರೂಪಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ತಣ್ಣೀರು, ಎಷ್ಟೋಸಾರಿ ಉಕ್ಕಿನ ಕೊಡತಿ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಾದರೋ ಇನ್ನೂ ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ಕವಿ ಕಥನಗೈದಿದ್ದರೂ ತಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಾಹ್ಯಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ವರ್ಣನದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರಚನಾಪದ್ಧತಿ ಇದೆ: ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾನಾಂತರತೆ ಅಥವಾ ಸಾಮ್ಯ (parallelism). ಚಿಂತನಚಾತುರ್ಯದಿಂದಲೂ ನಿರ್ದುಷ್ಟ ವಿವೇಚನೆ ಯಿಂದಲೂ ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಕಥಾ ವಿಚಕ್ಷಣೆಗೂ ಸಂವಿಧಾನೈಕ್ಯಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಬಹು ಸಹಾಯ. "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ಥೂಲ, ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಒಂದೆರಡು ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ; ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದದ್ದು ಒಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಅ) ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಸಖಿಯರೊಡನೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರವೇಶ; ಕಡೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ತಾಪಸಿಯರೊಡನೆ ಕುಮಾರನ ಪ್ರವೇಶ. ಅದು ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ, ಇದು ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮ. ಆ) ಎರಡು ಪ್ರಸಂಗವಲ್ಲಿಯೂ ಸೂತ ನೊಡನೆ ದುಷ್ಯಂತ ಬಂದರೂ ಒಬ್ಬನೇ ನೇತನಾಗಿ ಕಾರ್ಯಭಾರವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಸುಯೋಗ ಅವನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ರಥಾವಿಷ್ಟನಾಗಿಯೇ ಆಗಮಿಸು ತ್ತಾನೆ ರಾಜ; ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರಥ, ಇಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನ ರಥ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಂಕ್ಷೋಭೆ ಆಗಿಹೋಗಿದೆ ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ! ಇ) ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಮಹರ್ಷಿಪುತ್ರಿಯೆಂದು ಭ್ರಾಂತಿಗೊಂಡಂತೆ ಸರ್ವದಮನನನ್ನು ಮಹರ್ಷಿಪುತ್ರನೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ; ಅನಸೂಯೆಯ ತಾಪಸಿಯ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಅವರ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಜಾತಿ. ಈ) ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ವಿಪರೀತ ಬಳಲಿಕೆ; ಕಣ್ವಾಶ್ರಮವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ದೈತ್ಯರ ಬಾಧೆಯುಂಟೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ಅವನಿಗೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ ಭೀತಿ; ಮರುಘಳಿಗೆ ಸಕಲ ಪರಿವಾರದೊಡನೆ 'ಯುವರಾಜ'ನಂತೆ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಅವನ ಪ್ರಯಾಣ. ಆರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿಯೊಡನೆ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ, ಅವನ ಗೋಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ, ಒಣ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೇಳಿ ಹೇಳಿ, ಚಿತ್ರ ಪಟವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮೇಘಪ್ರತಿಚ್ಛಂದದ ಕಡೆಗೆ ಓಡಿ ಓಡಿ, ಅವನಿಗೆ ಮೈಬೆವರು, ಮನಕ್ಕೆ ದಣಿವು. ಆಮೇಲೆ ಮಾತಲಿಯ ಹುಸಿಕ್ರೌರ್ಯದ ರುಧಿರವಿಲ್ಲದ ರೌದ್ರಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಅವನೇ ಪಶು! ಕೂದಲೆಳೆಗೂ ಅಪಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕಿ ಬಂದರೂ ಈಗ ಅವನಿಗೆ 'ಯುವರಾಜ' ಯೋಗವಿಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಯಥಾರ್ಥ ಯುವರಾಜನ ಬಳಿಗೆ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಆತುರಪಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ದೇವೇಂದ್ರಭೃತ್ಯ!

ಉ) ಕೇವಲ ಅನುರಾಗಾಸಕ್ತನಲ್ಲ, ವಿಯೋಗ ಯೋಗಿಯಲ್ಲ, ದುಷ್ಯಂತ; ಅವನೊಬ್ಬ ಸಂಗ್ರಾಮವೀರ, ಸಾಹಸ ಧುರಂಧರ, ಬಿಲ್ಲುಬಾಣಗಳಿಂದ ಭೂಷಿತನಾಗಬಲ್ಲ. ಧನುಸ್ಸಿಗೆ ಹೆದೆಯನ್ನೇರಿಸಿ ಸಾಯಕವನ್ನು ಹೂಡುವ ಪೌರುಷಕಾರ್ಯ ಆಗಾಗ ನಡೆಯುತ್ತ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಒಕ್ಕೂಟಕ್ಕೆ ಪರಿಪೋಷಕವಾಗಿದೆ, ವಿಚಿತ್ರ ರಮ್ಯತೆ ಯಿಂದ. ಚಿಗರಿಯ ವಧೆಗೆಂದು ಸಜ್ಜಾದ ಕಣೆಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ವೈಖಾನಸನ ಬೇಡಿಕೆಯಂತೆ. ಆಮೇಲೆ ತಪೋವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ಹೊಡೆದಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಜ್ಯಾಶಬ್ದವೇ ಸಾಕು, ಶಸ್ತ್ರಸಂಧಾನ ಅನಗತ್ಯ. ಮತ್ತೊಂದುಬಾರಿ ಶರವನ್ನು ತೊಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಶರಾಸನಕ್ಕೆ; ಅದೂ ಉಪಸಂಹೃತ ವಾಗುತ್ತದೆ, ಮಾಢವ್ಯನ ಹಿಂಸಕ ಮಿತ್ರ ಮಾತಲಿಯಾದ್ದರಿಂದ. ಹೀಗೆ ಮೂರು ಸಾರಿ 'ವ್ಯರ್ಥ'ವಾದ ಚಾಪವ್ಯಾಪಾರ ಹೊಟ್ಟೆಯುಬ್ಬರಿಸುವಷ್ಟು ಸಂತರ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ "ದುರ್ಜಯೋ ನಾಮ ದಾನವಗಣ"ವನ್ನು ಕುರಿದರಿದರಿದು ಒಕ್ಕಲಿಕ್ಕುವಾಗ. ಊ) ಸರ್ವದಮನನ "ಮಮ ಖಲು ತಾತೋ ದುಷ್ಯನ್ತಃ। ನ ತ್ವಮ್।" ಎಂಬ ವಚನಕ್ಕೂ ದುಷ್ಯಂತನ "ನ ಖಲು ಸ್ವೀಕರಣಮತ್ರ ಭವತ್ಯಾಃ ಸ್ಮರಾಮಿ।" ಎಂಬ ವಚನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂವಾದಿತ್ವವನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ. ಎರಡೂ ಮಾಯೆ; ಅದಕ್ಕೆ ತಾಯಿಬೇರು ಅಜ್ಞಾನ, ಇದಕ್ಕೆ ಅವಜ್ಞತೆ. ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿತಪ್ರಸಂಗ, ಇದು ವಿಶೇಷ ಕಹಿಪ್ರಸಂಗ. ಅದರ ಮಿಥ್ಯೆಗೆ ನಿವೃತ್ತಿ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ, ಇದರ ಮಿಥ್ಯೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಆರು ಸಂವತ್ಸರ. ಹಾಗೂ ಶಕುಂತಳೆಯ "ನ ಖಲು ಆರ್ಯಪುತ್ರ, ಇವ।" ಎಂಬುದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಚಿಂತಿಸಿ. ತನ್ನನ್ನು ಪತ್ನಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇಂದು ಅವಳ ಸೇಡೋ! ಆದರೆ ಕಾಲುಕ್ಷಣ ಕೂಡ ನಿಲ್ಲಲಾರದು ಆ ಭಾವ! ಸಮಾಂತರತೆಯ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಚಿತ್ತವಿಟ್ಟು ಮನನಗೈಯಬೇಕು: ಹೊರಚಿಹ್ನೆಯ ಸಾಮ್ಯ ಒಂದುಕಡೆ, ಇನ್ನೊಂದುಕಡೆ ಅಂತರ್ಭಾವದ ಅಸಾಂಗತ್ಯ. ಋ) ಹೆಡತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಮಾರಿಯನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ದುಷ್ಯಂತ "ನ ಖಲು ಸತ್ಯಮೇವ ತಾಪಸಕನ್ಯಕಾಯಾಂ ಮಮಾಭಿಲಾಷಃ" ಎಂದು ಗಳಹಿ, ಮಂಕು ಹಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಮಿತ್ರ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ; ಅದರಿಂದ ಆಗುವುದೇನು ಕಡಮೆ ಅಹಿತವೆ? ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರು "ದ್ವಯೋರೇವ ನನು ನೌ ಮುಖ ಏಷ ವೃತ್ತಾನ್ತ ಸ್ತಿಷ್ಠತು" ಎಂದುಕೊಂಡು ಮರೆಮಾಚುತ್ತಾರೆ ಶಾಪಸರ್ಪವನ್ನು. ಅವರು ಅಂತೆಸಗುವುದೇತಕ್ಕೆ? "ರಕ್ಷಿತವ್ಯಾ ಖಲು ಪ್ರಕೃತಿಪೇಲವಾ ಪ್ರಿಯಸಖೀ." ಸರಿ; ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಆಗುವ ಕೇಡು ಗಡುಸಲ್ಲವೆ? ಎ) ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಅತಿಥಿ ಸತ್ಕಾರದ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತಾವಿರುವ ಆಶ್ರಮಪದಕ್ಕೆ ಆಗಂತುಕ ನಾಗಿ ಆಗಮಿಸಿದ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅತಿಥಿ ಸತ್ಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ ತಾಪಸ ಕನ್ಯೆಯರು, ಕೊಡಲು ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ.

ಅದೇನೂ ಲೋಪವೆಂದೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ ಕಿಂಚಿದಸೌಖ್ಯ ಕೂಡ; ಅವರ ದರ್ಶನದಿಂದಲೇ ಪುರಸ್ಕೃತನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಉದಾರಿ ದುಷ್ಯಂತ. ಅಭ್ಯಾಗತ ದುರ್ವಾಸನಿಗೆ ಅರ್ಘ್ಯಪಾದ್ಯಾದಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಬೇಕೇಬೇಕಾಗಿರುವಂದು ಪೂರ್ತಿ ಪರವಶೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಸದೃಶಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ; ತಾವೂ ಕೊಂಚ ತಡ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಸಖಿಯರು; ಅನರ್ಥವಾಗದೆ ಮತ್ತೇನು? ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಾಶ್ಯಪ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಹೊತ್ತು ನೃಪಾಲಯಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸುತ್ತಾರೆ "ಸಸ್ತ್ರೀಕಾಸ್ತಪಸ್ವಿನಃ"; ದುರ್ವಿಧಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮಹರ್ಷಿಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಅಗೌರವ, ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಖೇದಕರ ವಾದ ಅಸ್ವೀಕಾರ. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಹೇಳಿಕಳಿಸದೆ ಬರುವ ಸುರೇಶ ಸಾರಥಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಸ್ವಾಗತ; ಅದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ವಿನೋದ; ಹಿಂದಿ ನೆರಡು ಅಂಕಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ದುರಂತಗಳಿಗೂ ಅದೇ ಅಂಕದ ದಟ್ಟ ವ್ಯಾಕುಲಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಪರಿಹಾರ. ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ದೇವಲೋಕದ ಸತ್ಕಾರ ಸಮಾರಂಭ, ಹೇಮಕೂಟದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದ ಅಮೃತೋಪಮ ಸ್ವೀಕಾರ, ಆಮೇಲೆ ದೇವಪಿತೃವಿನಿಂದ ಅಮೋಘ ಆಶೀರ್ವಾದ—ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಸೌಭಾಗ್ಯ ಒದಗಿ ಸಂತಸದ ಉತ್ಕರ್ಷ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಂಗಳಾಂತ್ಯ. ಏ) ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಅಗೋಚರವೂ ಆಗಿರುವ ಒಂದೆರಡು ಸಾಮ್ಯ ಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ. ಕಣ್ವ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅವನ ತಪೋವನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ; ಅಲ್ಲಿ ತಂಗಿದ್ದು, ಅವನ ಸುತೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ, ತರುವಾಯ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ, ಕುಲಪತಿಯ ಸಂದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಿಂಪುರುಷ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅವನು ಬರುವಾಗ ರಹಸ್ಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿರು ತ್ತಾನೆ ಮಾರೀಚ. ತನಯನ ಮೂಲಕ ತಳೋದರಿಯೊಡನೆ ಪುನರ್ಮಿಳನವನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ ಮೊದಲು; ಆಮೇಲೆ ಅವರಿಬ್ಬರೊಡನೆ ಸೇವಿಸುತ್ತಾನೆ ಮಹರ್ಷಿಯನ್ನು. ಕಾಶ್ಯಪನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದ್ದು ಸಲ್ಲದೇ ನಿಂತ ವಧೂವರ ನಮಸ್ಕಾರ ಈಗ ಕಶ್ಯಪನ ಸನ್ನಿಧಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಏರ್ಪಾಡಿನ ಒಳಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ. ಅಲ್ಲಿ ಕಣ್ವನನ್ನು ಕೇಳದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಕೈಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ; ಇಲ್ಲಿ ಮಾರೀಚ ದಾಕ್ಷಾಯಣಿಯರಿಗೆ ತಿಳಿಸದೆ ಪುನಃ ಕೈಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ ಅವನನ್ನು. ಆಗ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಈಗ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಎನ್ನೋಣವೆ? ಹಾಗಲ್ಲ ವಿಚಾರ. ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರಿಬ್ಬರೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಶುಚಿವ್ರತರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗುಂಟು ಸರ್ವಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ; ಅವರ ಕಾರ್ಯ ಪರಿಶುದ್ಧ; ಅದೆಂದಿಗೂ ಆಗದು ದೇವವಿರುದ್ಧ ಅಥವಾ ಮುನಿವಿರುದ್ಧ. ಐ) ಸಂಧಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ ಅಂಕುರಿಸುತ್ತದೆ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಭಿಲಾಷೆ; ಆಗ ತನ್ನನ್ನೇ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ: "ಕಿಂನು ಖಲ್ವಿಮಂ ಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ ತಪೋವನ ವಿರೋಧಿನೋ ವಿಕಾರಸ್ಯ ಗಮನೀಯಾಸ್ಮಿ ಸಂವೃತ್ತಾ". ವಿನಯವತಿಯೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ

ಅವಳಿಗೆ ಅಂಥ ಭೀರುತನ ; ಅದು ದಿಟವಾಗಿ ಅವಳ ನಿರ್ಮಲಾಂತಃಕರಣದ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅನಿಂದ್ಯ ಪ್ರೀತಿ. ಪುಣ್ಯಾರಣ್ಯದ ಪರಿಸರಕ್ಕಾಗಲೀ ಆಚರಣೆ ವ್ಯವಹಾರ ಗಳಿಗಾಗಲೀ ಅವಳ ಹೃದಯ ಕಂಪನದಿಂದ ವಿಪ್ರತಿಪತ್ತಿಯಿಲ್ಲ ; ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ ಯಾವ ನಿರೋಧವೂ. ತಾತ ಕಣ್ವ ಅಲ್ಲಿದ್ದಿದ್ದರೆ ತನ್ನ 'ಜೀವಿತಸರ್ವಸ್ವ'ವನ್ನಿತ್ತು 'ಅತಿಥಿ ವಿಶೇಷ'ನನ್ನು 'ಕೃತಾರ್ಥ'ಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ; ಸಖಿಯರ ಆ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದದ್ದು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿರಕೂಡದೆ ? ಸ್ವಚ್ಛ ವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದ್ದರೆ ಕೇಡೇನು ? ಮಹಾನುಭಾವ ಕಾಶ್ಯಪ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದ ರೇನು, ಅವನ ತಪಃಪ್ರಭಾವ ಆಳುತ್ತಲೇ ಇದೆ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ; ದೂರದಿಂದಲೇ ಆತ ರವಾನಿಸಬಲ್ಲ ತನ್ನ ಅನುಮತಿಯನ್ನು, ತನ್ನ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು. ಅದೂ ಅನ್ಯಾದೃಶ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಪ್ರಣಯವೂ ಸಖೀಜನದ ಪಕ್ಷ ಸೌಹಾರ್ದವೂ ಸೇರಿ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡು ಕಥೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಳ್ಳುತ್ತವೆ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹದ ವಿದ್ಯುಕ್ತ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ. ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತ ಅಶೋಕವೃಕ್ಷದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಕೇಳ ಬರುತ್ತದೆ ಅದೊಂದು ಕಿರುಗಲಭೆ ; ಅವನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ : "ಅಭೂಮಿರಿಯಮವಿನಯಸ್ಯ ಕೋ ನು ಖಲ್ವೇಷ ನಿಷಿಧ್ಯತೇ।" ಬಾಲಕನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸೆಂದು ತಾಪಸಿ ಬೇಡಿದಾಗ ಅವನು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ: "ಅಯಿ ಭೋ ಮಹರ್ಷಿಪುತ್ರ, ಏವಮಾಶ್ರಮವಿರುದ್ಧ ವೃತ್ತಿನಾಸಂಯಮಃ ಕಿಮಿತಿ . . . ದೂಷ್ಯತೇ". ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸರ್ವದಮನನ ಪವಿತ್ರ ಬಾಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ; ತಾಪಸಿಯಾಗಲೀ ತಂದೆಯೇ ಆಗಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೋಧಿಸಿದರೆ ಫಲವಿಲ್ಲ. ತಪೋವನದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಕಾಣಿಸದಿರುವುದ ರಿಂದ ಶಕುಂತಳೆಯದು 'ವಿರೋಧಿನೋವಿಕಾರ', ಸರ್ವದಮನನದು 'ವಿರುದ್ಧವೃತ್ತಿ'. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಅಸಾಧಾರಣ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ತಪೋವನಕ್ಕೆ ಬಂದವರು ; ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬೀಳ್ಕೊಂಡು ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮಪದಕ್ಕೆ ತೆರಳ ಬೇಕೆಂಬುದೇ ಎಲ್ಲರ ಬಯಕೆ, ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶ, ಕವಿಯ ಅಂತರ್ಭಾವ.

ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಪರಿಪಣಿಸುವಾಗ ವೈಷಮ್ಯ (Contrast) ವನ್ನು ಮರೆಯು ವಂತಿಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಟನ್ನನ ಅದೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಇವೆ: ನಾಟಕದ "ನಕ್ಷೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಬಿಗಿದು ಕೂಡಿಸುವ ಪಟ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಭದ್ರ ವಾದದ್ದು ಸಾಮರಸ್ಯ (symmetry). ಸಾಮರಸ್ಯದ ಒಂದು ಸುಲಭ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಸಮತೋಲ (balance) . . . ಸಮತೋಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಮ ರಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದರೆ ಕ್ರಿಯಾಸರಣಿಗಳ ಸಾಮ್ಯ (parallelism) ಮತ್ತು ವೈಷಮ್ಯ (contrast)."[೨೨] ಆ ಎರಡು ರಚನಾಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಆತನು ಅವಳಿಜವಳಿಯಂತೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯದ ಹಿಂದೆ ವೈಷಮ್ಯದ ಛಾಯೆ ಇರುವುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ. ಶುದ್ಧ ವೈಷಮ್ಯವೇ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಕಡಮೆ,

ಆದರೂ ಅವು ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿರುವ ರಾಜನ ವರ್ತನೆ ಏನೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಅನಸೂಯೆಗೆ; ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಕಣ್ವ ಏನುಮಾಡುವನೋ ಎಂಬ ಹೆದರಿಕೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಗೆ; ಅಂತೂ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ತಳಮಳ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅಪಘಾತ ಸಿಡಿಲು ಬಡಿಯುತ್ತದೆ ಮೂರನೇ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ. ಆರನೇ ಅಂಕದ "ಪ್ರವೇಶಕ"[21] ದಲ್ಲಿ ಜಾನುಕ ಸೂಚಕರಿಗೆ ಧೀವರನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ತವಕ; ಶ್ಯಾಲನಿಗೂ ಅವನು ಇನ್ನೇನು ಹದ್ದು ಕಾಗೆಗಳ ಪಾಲಾದನೆಂದೇ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಭುವಿನ ತರ್ಕಾತೀತವಾದ ಆಜ್ಞೆಯಂತೆ ಅವನಿಗೆ ವಿಮೋಚನೆ, ಹೇರಳ ದ್ರವ್ಯ ಬಹುಮಾನ! ಶಕುಂತಳೆಯ ಯೋಗಕ್ಷೇಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಾಲ್ಕು ಐದನೇ ಅಂಕಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಭೇದ ಪೃಥಿವಿಗೂ ಪಾತಾಳಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭೇದ; ಮನನಗೈದು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಸಿಕ್ಕೀತೇ ಸಿವಾಯಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಲಾರದು. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿ. ಐದನೇ ಅಂಕದ ಶಕುಂತಳೆಗೂ ಆರನೇ ಅಂಕದ "ಪುರುಷ"ನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಕಾಮಧೇನು ಕರಿ ಚಿಟ್ಟೆಗಳ ಅಂತರ; ಬಡ ಮೀಂಗುಲಿಗನೆಲ್ಲಿ, ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ಪಾಲಿತ ಅಪ್ಸರ ತನುಜಾತೆಯೆಲ್ಲಿ! ಆದರೂ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುವ ಏರುಪೇರು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾನವರ್ಣದ್ದೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಕಳ್ಳನೆಂಬ ಆಪಾದನೆ ಅವನಮೇಲೆ ಎರಗಿದೆ; ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿ ಮಹಾರಾಜನೇ ತೀರ್ಪುಕೊಡಬೇಕು ವಿಚಾರಿಸಿ. ಅಪರಾಧಿನಿ ಯಂತೆ ಎಳೆದು ತಂದವಳಲ್ಲ ಶಕುಂತಳೆ, ನಿಜ; ಆದರೂ ಧರ್ಮಾವತಾರ ದುಷ್ಯಂತ ನಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು ಅವಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ. ಅವಳ ಕಥೆ ಸತ್ಯವೇನೋ ಎಂಬ ಯೋಚನೆಯ ಎಳೆಯೊಂದು ಅವನ ಅಂತರ್ಯಾಗವಿಯಲ್ಲಿ ಅಲುಗಾಡುತ್ತಿದೆ; ಆದರೇನು? ಶಾಪದಿಂದಾಗಿರುವ ಸ್ಮೃತಿಶೂನ್ಯತೆ ಅಪರಿಚಿತ ರಮಣಿಯ "ವಾಙ್ಮಧು"ವಿನಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಬೇಡ ಎನ್ನುತ್ತಿದೆ. ಬೆಸ್ತನಿಗೆ ಕಾವಲು ಗಾರರಿಂದ ಬಲವಾದ ತಾಡನ, ಬಿರುಸು ಅಪಹಾಸ್ಯ; ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಅರಸನಿಂದ ಲಲಿತ ಕಟಕಿ, ಶಾರ್ಙ್ಗರವನಿಂದ ಕಟು ವಾಗ್ದಂಡನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಸಾಕ್ಷ್ಯವೀಯು ವವರಾರೂ ಇಲ್ಲದ ಅನಾಥರು; ನಿರಪರಾಧಿತ್ವವೊಂದೇ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಶರಣು. ಅವಳ ಪ್ರಲಾಪ ಮುಚ್ಚುತ್ತದೆ ಭೂಮಂಡಲವನ್ನು, ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಮೇಘಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು; ಅವನಿಗೆ ಅಳುವುದಕ್ಕೇ ಬಾರದು. ಹೆಣ್ಣು ಹೆಂಗಸಾದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ರಹಿತೆ; ಗಂಡಸಾದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಅಧಿಕಾರಿಗಳೆದುರು ನಿರ್ಭಯ ವಚನವನ್ನಾಡು ತ್ತಾನೆ: "ಮಾರಯತ ವಾ ಮುಂಚತ ವಾ। ಅಯಮಸ್ಯಾಗಮನವೃತ್ತಾಂತಃ।" ಇಬ್ಬರ ಕಥೆಯೂ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೇ: ಒಂದಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ವಿಸ್ತಾರ, ಭಾರಿ ಆಳ; ಇನ್ನೊಂದು ಸಣ್ಣದು, ಸಂಕುಚಿತ. ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಡಸಿ ಕಾಡುವ ಕೋಟಲೆಗೆ ಕಾರಣ ಒಂದೇ, ರಾಜಾಂಗುಲೀಯಕ; ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿ ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಮರಣೋಪಮ ಸಂಕಟ; ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ರೋಹಿತ ಮತ್ಸ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು

ಅದರ ಕುಕ್ಷಿಯನ್ನು ಬಗೆದದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಮರಣ ಕಂಟಕ. ಏನು ಉಂಗುರ ಇದು ! ಕೈಯಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಷ್ಟ, ಕೈಗೆ ಬಂದರೂ ಕಷ್ಟ ! ತುಸುಹೊತ್ತು ಮಾತ್ರ ಅವನ ದುಃಖ; ಅವಳಿಗಾದರೋ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆಯ ಕೊರಗು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಶೂಲ ದಿಂದಿಳಿಸಿ ಆನೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂರಿಸುವುದನ್ನು ಹೋಲುವ ಊಹಾತೀತ ಅದೃಷ್ಟ ಬೆಸ್ತನಿಗೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶಕುಂತಳೆಗೂ ಚಕ್ರನೇಮಿಕ್ರಮದ ಆರೋಹಣ ಆಗದೇ ಇದ್ದೀತೆ ?

ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಒಳಗಡೆ ಆಕಡೆಯಿಂದ ಈಕಡೆಯವರೆಗೂ ಚಿನ್ನದ ತಂತಿಯಂತೆ ಹಾದುಹೋಗಿದೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ''ಅಭಿಜ್ಞಾನ''. ಜಾತಕ ಕಥೆಯಿಂದಲೋ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯಿಂದಲೋ ಅದನ್ನು ಎರವು ಪಡೆದಿರಲಿ, ಸ್ವಂತ ಬಲದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸೃಜಿಸಿರಲಿ, ಅಂತೂ ಅದರಿಂದ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಜನ, ಬೆಡಗು, ಸುಗಂಧ, ಸಾರಸತ್ವವನ್ನು ಮಹಾಕವಿಯೊಬ್ಬ ಶೇಖರಿಸಬಲ್ಲನೋ ಅಷ್ಟನ್ನೂ ಶೇಖರಿಸಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಹಂಚಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಗಿಡಕ್ಕೆ ನೀರೆರೆಯುವ ಸಾಲದಿಂದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ವಿಮೋಚಿಸಲೋಸುಗ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಬೆರಳಿನಿಂದ ಮುದ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಕಳಚಿ ಈಯುಬಯಸುತ್ತಾನೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಗೆ. ನಾಮಾಕ್ಷರವನ್ನು ಓದಿ ಬೆರಗಾದ ಸಖಿ ತನಗೇಕೆ ರಾಜಭೂಷಣದ ಗೋಜು, ಬೇಡವೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಪುರಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನ ಅದನ್ನು ಪ್ರಿಯಭಾರ್ಯೆಗೆ ದಯಪಾಲಿಸಿ ಸಂಕೇತವೊಂದನ್ನು ಶಪಥಗೈಯು ತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ. ದುರ್ವಾಸನೂ ತಾ ನುಡಿದ ಶಾಪಕ್ಕೆ ಅದೇ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ಮದ್ದೆಂದು ಸಮಜಾಯಿಸಿ ಅದೃಶ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉಂಗುರದ ಬಲದಿಂದ ಶಕುಂತಳೆ 'ಸ್ವಾಧೀನೋಪಾಯೆ'ಯೆಂದು ಸಖಿಯರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ. ಪತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ಹೊರಡ ಲಿರುವ ಗೆಳತಿಗೆ ಕಟ್ಟಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಏನೋ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಾತನ್ನಾಡುವ ಪರಿಯಲ್ಲಿ, ''ಅಗತ್ಯಬಂದರೆ ಉಂಗುರವನ್ನು ತೋರು'' ಎಂಬ ಸಲಹೆಯನ್ನೀಯು ತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಅದರ ಸ್ಮೃತಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ನಮಗೆ; ''ಇದೋ ನೋಡು, ನೀನಿತ್ತ ಕುರುಹು !'' ಎನ್ನುತ್ತ ಶಕುಂತಳೆ ಬರಿಬೆರಳನ್ನು ಸವರಿದಾಗ ಅವಳಂತೆಯೇ ನಾವೂ ಬೆಚ್ಚಿಬೀಳುತ್ತೇವೆ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ, ಅತಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ, ಹೊರಗೆ ಕಾಣದ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯದಿಂದ, ಚಚ್ಚೌಕವಾಗಿ, ಪೋಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕವಿವರ್ಯ ! ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿರುವ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನ ನೆನಪು ನಮಗಾಗುವುದು ನ್ಯಾಯವೆ. ಆರನೇ ಅಂಕವನ್ನು ತುಂಬಿ ಕೊಂಡಿದೆ ಉಂಗುರ. ಸರೋವರಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು, ಜಲಜಂತುವಿನ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಸರಿದು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ನೆಗೆದು ಗಂಗೆಯ ಮಗನ ಬಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದು, ನಗರ ರಕ್ಷಕರ ದೆಸೆಯಿಂದ ತಿರುಗಿ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತದೆ ಮಹಾರಾಜನ ಹಸ್ತವನ್ನು. ಕೂಡಲೇ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಸಹ್ಯ ಶೋಕ ಅಸುವಂತ್ಯವೆನ್ನುವ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಗಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿ ಮರುಳು ಗೈಯುತ್ತದೆ ಅವನನ್ನು. ಸಜೀವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅವನ ನಿಷ್ಫಲಾಲಾಪವನ್ನು

ಆಲಿಸಿ, ಬಯ್ಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ. ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನೊಂದ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಪುನಃ ಅದನ್ನು ತೊಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನ; ಅವಳಾದರೋ "ನಾಸ್ಯ ವಿಶ್ವಸಿಮಿ। ಆರ್ಯಪುತ್ರ ಏವ ಏತತ್ ಧಾರಯತು।" ಎಂದುಬಿಡುತ್ತಾಳೆ ಸ್ತ್ರೀಸಹಜವಾದ ಅಂಜಿಕೆಯಿಂದ, ಜೀವಂತಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ. ರಾಜನನ್ನು ಸಂತೈಸುವ ಮಾರೀಚ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ ಉಂಗುರದ ಸೊಲ್ಲು. ಹೀಗೆ ನಾನಾ ಹಾವಳಿಯನ್ನೆಸಗಿ ತನ್ನ ವಿಸ್ಮಯ ಪರ್ಯಟನವನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡು, ತೆಪ್ಪಗಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತದೆ ಯಾರು ತನ್ನ ನಿಜನಾಥನೋ ಆತನ ಅನಾಮಿಕನನ್ನು. ಅದೊಂದು ಮಾಯಾಜಾಲದ ಉಂಗುರವೇ ಸರಿ; ದುಷ್ಯಂತನ ಕೈಯಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಭೂಷಣ; ಇತರ ಯಾರ ಕೈಯಿಗೆ ಬಂದರೂ ಅದರಿಂದ ಅಪಾಯ. ಶಕುಂತಳೆ ರೋಹಿತಮೀನು ಮೀಂಗುಲಿಗ ಎಲ್ಲರ ಮೇಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕೋಪದೃಷ್ಟಿ. ಬೆಸ್ತನಿಗೆ ಉಡುಗೊರೆ ಬಂತು, ದಿಟ; ಆದರೆ ಅಷ್ಟುಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಮಸದನವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಬಂದಿದ್ದ ಅವನು. ಷುರುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಆಡುವ ವಚನ ಶತಸತ್ಯ: "ತೇನ ಹಿ ನಾರ್ಹತ್ಯೇ ತದಂಗುಲೀಯಕಮಂಗುಲೀ ವಿಯೋಗಮ್।" "ಒಥೆಲೊ" ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ, ಮದುವೆಯ ಒಂದು ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳಿಗೆ ಬರುವ ಕರವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆಷ್ಟು ಸಂತಾಪ! ಅವಳ ವಿಪತ್ತೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅದರ ನಾಶವೇ ಕಾರಣವಲ್ಲವಾದರೂ ಅದೊಂದು ರಾಗಾನ್ವಿತ ದುರ್ಘಟನೆ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಅಂಗುಲೀಯಕದ ಪ್ರಭಾವ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು. ನೂತನ ವರನಿಂದ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು; ಪ್ರಿಯವಾದ ಅಲಂಕಾರ; ನಾಮಾಕ್ಷರದ ಸುಂದರ ಭರವಸೆಯನ್ನೀಯುತ್ತಿರುವ ಶಾಸನ ಶಿಲೆ; ದುರ್ವಾಸನ ದಯೆಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ಷಣಾರ್ಧ ದುರ್ವಾಸನಷ್ಟೇ ದಿವ್ಯಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಅದರ ಕಣ್ಮರೆಯೂ ರಾಗಾನ್ವಿತ ದುರ್ಘಟನೆ.

೪. ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ವಿಚಾರ, ಶಾಪದ ವಿಚಾರ

'ಶಾಕುನ್ತಲದ' ಇತಿವೃತ್ತ ಯಂತ್ರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕೀಲುಕೊಂಡಿಗಳಿವೆ; ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಮೂದಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಈ ಹೊತ್ತಗೆಯ ವಿಸ್ತೀರ್ಣಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ್ದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂತರ್ಭಾವ (motif) ಇದೆ; ಅದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕರ್ತವ್ಯ, ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಬೇಕಾದ ಕಾಣಿಕೆ. ಅಭಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕಂಡ ತಕ್ಷಣವೇ ನಾಯಕಿಯ ನೆನಪು ನಾಯಕನಿಗೆ ಉಂಟಾಯ್ತೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದೆ, ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತ ಮರೆವು ಅವನಿಂದ ತೊಲಗಿ ಹೋಯ್ತೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದೆ. ಸ್ಮರಣೆ ವಕ್ಷಸ್ಥಳವಾದರೆ ವಿಸ್ಮರಣೆ ಬೆನ್ನುಭಾಗ; ಒಂದನ್ನುಳಿದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ. ಹಲವು ರೀತಿಯ ವಿಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ, ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹಲವು ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದ, ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿದೆ ರೂಪಕ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ನಟಿಯ ಗಾಯನದಿಂದ ಆನಂದಪರವಶನಾದ ಸೂತ್ರಧಾರ ತಾನೇ ಖುದ್ದಾಗಿ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಿರುವುದನ್ನೂ ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷದ ಹಿಂದೆ ತಾನೇ ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸಿದುದನ್ನೂ ಮರೆತು, ಯಾವ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸೋಣ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ; ಅದೇ ಅವಜ್ಞಾತಾತತ್ವದ ಆರಂಭ ಘಂಟಾನಾದ. ದುಷ್ಯಂತ ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಪ್ರಥಮ ಶಬ್ದವೇನು? ''ಸೂತ, ದೂರಮಮುನಾ ಸಾರಂಗೇಣ ವಯಮಾಕೃಷ್ಟಾಃ'' ಇದರಲ್ಲಿ 'ಸಾರಂಗ'ವೇ ಧ್ವನಿಸ್ಥಾನ; ತನ್ನ ಅಪರೂಪವಾದ ಚರ್ಮಕಾಂತಿಯಿಂದ, ಅಂಗಭಂಗಿಗಳಿಂದ, ವಾಯುವೇಗದಿಂದ, ಅದು ರಾಜನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಿ ಎಳೆದುತಂದಿದೆ, ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ದರೋಡೆಗೈಯಲಿರುವ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ತುತ್ತತುದಿಯಾದ ಸಾರಂಗಾಕ್ಷಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿರುವ ತಪೋವನದ ಹೊರವಲಯಕ್ಕೆ. ಹಾಗೂ ಬಲುದೂರ ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಅವನ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಎಷ್ಟುದೂರ ಹೇಗೆ ಸವೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಬೇಟೆಯನ್ನು ತರುಬಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹೋಗಬಹುದೆಂದಿದ್ದನೋ ಆ ಗಡಿಯನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದನೆಂದೂ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರದ ವದನದಿಂದ ಬೀಳುವ ಮೊದಲಣ ಪದಗುಚ್ಛ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪದಂತೆ: ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮದಮೇಲೆ ಕೊಂಚ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಬಹುದು; ಅಥವಾ ರೂಪಕದ ಕಥಾವಳಿಯ ನಡೆಯಮೇಲೆ ಶಕುನ ನುಡಿಯಬಹುದು ಸ್ಪಷ್ಟ—ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ; ಅಥವಾ ಎರಡನ್ನೂ ಮಾಡಬಹುದು ಅದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಿಸ್ಸೀಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇತರ ಶ್ರೇಷ್ಠ

ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನೋಡಬಯಸುವುದು ನಿಷ್ಫಲ. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಜಾಣ್ಮೆ ನಾಟಕದ ಆದಿಯನ್ನೂ—ಅದು ವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ—ಸುಲಕ್ಷಣವಾಗಿಯೇ ಎಸಗಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಆಲಿಸಿ, ಇವನ ಜಾಯಮಾನವೇ ಹೀಗೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಮಿಡಿಯಬಹುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ; ಅದನ್ನೇ ದೊಡ್ಡದನ್ನಾಗಿಸಿ, ಮಾನದಂಡದಂತೆ ಅದರಿಂದ ಅಳೆದು, ಅವನ ಶೀಲವನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಆಟಿಸಬಹುದು ನಾವು. ಆದರೆ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಅಗತ್ಯ : ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ದಾರಿ ಗುರುತುಗಳಿರುವಂತೆ ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸುವ ಗುರುತುಗಳೂ ಉಂಟು. ‘ ಮೂರ ’ವೆಂಬ ಮಾತು ಗೌಣ, ‘ ಸಾರಂಗ ’ವೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ. “ ಮೃಗಶಾವೈಃ ಮೇಧಿತೋ ಜನ ” ವಿಶೇಷಳಾದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಮೃಗಯಾ ವ್ಯಾಜದಿಂದ ಓಡಿಬರಲೇಬೇಕು ದುಷ್ಯಂತ, ತನಗೂ ಆವಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಏಳು ಕಡಲು ಮೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ. ನಾಯಕಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಣಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ : “ ಇದೋ ಇದೋ ಸಹೀ ಓ। ”* ಸಖಿಯರ ಅಥವಾ ಇತರರ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ, ಪಾಪ, ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡಲಾರಳು ಶಕುಂತಳೆ : ಸಖಿಯರ ಕಾರ್ಯಭಾಗವೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಇದರಲ್ಲಿ. ಮೇಲಾಗಿ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವೊಂದು ತಲೆ ಎತ್ತಿ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ ನಮ್ಮನ್ನು : ನಾಯಕಿ ಕೂಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಿರುವುದು ತನ್ನ ಪ್ರಾಣಾಪ್ತೆಯರನ್ನೋ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಆಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾವಿ ಪ್ರಾಣಕಾಂತನನ್ನೋ ! ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸೋಣ.

ಅನಸೂಯಾ : ಹಲಾ ಶಕುನ್ತಲೇ, ಇಯಂ . . . ನವಮಾಲಿಕಾ ।
ಏನಾಂ ವಿಸ್ಮೃತಾಸಿ ।
ಶಕುನ್ತಲಾ : ತದಾತ್ಮಾನಮಪಿ ವಿಸ್ಮರಿಷ್ಯಾಮಿ ।

ನಿಯಮಿತ ಕೆಲಸವೊಂದನ್ನೂ ಮರೆಯುವ ಮನಸ್ಸಲ್ಲ ಶಕುಂತಳೆಯದು ; ‘ ಲತಾ ಭಗಿನಿ ’ ವನಜ್ಯೋತ್ಸ್ನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಎಂದಾದರೂ ಆಲಸ್ಯಪಟ್ಟಾಳೆ ? ಇದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯದಿರಬೇಕು ದುರ್ವಾಸಾಗಮನವನ್ನು ಪರಿಕಿಸುವಾಗ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಗೋಳಾಡುತ್ತಾನೆ ಹೀಗೆ : “ ಸಾಂಪ್ರತಂ ನಗರಗಮನಸ್ಯಮನಃ ಕಥಮಪಿ ನ ಕರೋತಿ । ” ಏನು, ನಗರವನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟನೋ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಮಿತ್ರ ! ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಶಕುಂತಳೆ ನಗರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ರಾಜ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ಭೂಗೋಳಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾಢವ್ಯನೇನು ಬಲ್ಲ ! ಅಂಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಜ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಆವನಿಗೆ : “ ನಾನಿಮುವರೆಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಿಮುದೆಲ್ಲ ಬರಿ ಪರಿಹಾಸ, ಯಥಾರ್ಥ

* ಇದು ಪ್ರಾಕೃತ, ಕಾಳಿದಾಸ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಆಡುನುಡಿ. ಇದರ ಸ್ವನ ಮಾಧುರ್ಯ “ ಇತಃ ಇತಃ ಸಖ್ಯೌ। ” ಎಂಬ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಪರಂಜಿ, ಇದು ಹಿತ್ತಾಳೆ ; ಅದು ರಸವತ್ಪದ್ಯ, ಇದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಗದ್ಯ.

ವಲ್ಲ; ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತುಬಿಡು!'' ಮುಂದೆ ಅನೇಕರ ಮೇಲೆ ಉರುಳಿ ಗಾಯಗೊಳಿಸುವ ಅನಾಹುತ ತೆರೆಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ಗಾಲಿ. ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಹತ್ತ ರಷ್ಟು ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತ ವಿಸ್ಮೃತಿ ಬೀಸಿ ಬಡಿದು ಬೀಳಿಸಿ ಹೋಗುವ ಅಂಕ ಐದನೇ ಅಂಕ; ಆದರೆ ಅದರ ಅಬ್ಬರ ಮೊಳಗು ಮೊದಲಾಗುವುದು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಅನಸೂಯೆಗೆ, ಪುರಾಭಿಮುಖನಾದ ದುಷ್ಯಂತ ''ಇತೋಗತಂ ವೃತ್ತಾನ್ತಂ ಸ್ಮರತಿ ವಾ ನ ವೇತಿ'' ಎಂಬ ಚಿಂತೆ; ಬುದ್ಧಿಗಾಮಿನಿಯಾದ ಅವಳಲ್ಲಿ ಅದು ಎದ್ದಿರುವುದೇ ದುಶ್ಶಕುನ. ಭಾವದಾಸಿ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ದೃಢನಿಶ್ಚಯವೇನೋ ಅಂದವಾಗಿದೆ: ''ವಿಸ್ರಬ್ಧಾ ಭವ। ನ ತಾದೃಶಾ ಆಕೃತಿ ವಿಶೇಷಾ ಗುಣ ವಿರೋಧಿನೋ ಭವನ್ತಿ।'', ಮನುಷ್ಯರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತ ನೆಚ್ಚಿಕೆ ಒಳಿತಲ್ಲ ದಿದ್ದರೂ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಈ ಸ್ನೇಹಾತಿಶಯ ಯುಕ್ತವೆ. ಮನುಜ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ, ಮನುಜ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಣ್ಣುಗೂಡಿಸುವ, ಈಷದಪಿ ಮುನ್ನೆಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನೂ ಈಯದೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುವ, ಆಕಸ್ಮಿಕ (accident) ದೆದುರು ಆದಾರಿಗಿದೆ ಅಭೇದ್ಯ ಕವಚ? ದುರ್ವಾಸನಾಗಿ ಅವತರಿಸುತ್ತದೆ ಅಂಥಾದ್ದೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗಾತಿಯರಿಂದಾಗುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನೂ ಅವರ ಚರ್ಯೆಯನ್ನೂ ಒಳ ಹೊಕ್ಕು ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ:

ಪ್ರಿಯಂ: (ಹೂಬುಟ್ಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿ) ಸಖಿ, ಬಲಿಕರ್ಮ ಪೂಜೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೂವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ.

ಅನ: ಶಕುಂತಳೆಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ ದೇವತೆಯನ್ನು ಅರ್ಚಿಸಬೇಕಲ್ಲವೆ?

ಪ್ರಿಯಂ: ಸರಿ, ಹಾಗಾದರೆ.

(ಇಬ್ಬರೂ ಹೂ ಕೊಯ್ಯುವುದನ್ನು ನಟಿಸುವರು)

ಪುಷ್ಪಾಪಚಯವನ್ನು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗಿಸಿ ಅವರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ! ಓಹೋ, ಹಿಂತಿರುಗಲಾಗದು: ಅದೇ ಕಾಲಪುರುಷನ ಆಣಕ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಬಹುದಾದರೆ. ಆಗ

(ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ) ಇದೋ, ಬಂದಿದ್ದೇನೆ ನಾನು!

ಆ ಕೂಗನ್ನು ಕೇಳಿಯಾದರೂ ಶೀಘ್ರಗೈದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡಬೇಡವೆ ಅವರು? ಇಲ್ಲ. ಮುಗ್ಧ ಯುವತಿಯರಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ ತಮ್ಮೊಳಗೆ:

ಅನ: (ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು) ಸಖಿ; ಯಾವನೋ ಅತಿಥಿ ತನ್ನಾಗಮನವನ್ನು ಘೋಷಿಸುವಂತಿದೆ.

ಪ್ರಿಯಂ: ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ ಹತ್ತಿರವೇ ಇದ್ದಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ. (ಆತ್ಮಗತ) ಆದರೆ ಈ ಹೊತ್ತು ಅವಳ ಹೃದಯ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ.[೨೨]

ಹಾಗೆಂದುಕೊಂಡೂ ಇನ್ನೂ ಕೆಲನಿಮಿಷ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ ಕುಸುಮ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯಲ್ಲಿ. ಅನಂತರ

ಅನ : ಒಳ್ಳೆಯದು ಇಷ್ಟು ಹೊ ಸಾಕು.

(ಇಬ್ಬರೂ ಹೊರಡುವರು)

ಹೌದು ; ವಿಧಿಯ ಗೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೊ ಸಾಕು ಆ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷ. ನೇಪಥ್ಯದತ್ತ ಚಿಟಿ ಚಿಟಿ ಪಟ್ ಪಟಾರೆನ್ನುತ್ತದೆ ದುರ್ವಾಸನ ಭೀಕರ ಸಿಡಿಲು. ಆಗ ಸಡಗರ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಮೊಘೆಯರು, ಹಾಲು ಕಾದು ಕಾದು ಸುರ್ ಸುರ್ ಎನ್ನುವ ನೊರೆಯನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಸುರಿಸಿದ ತರುವಾಯ ಒಲೆಯ ಉರಿಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುವ ಚಂದದಿಂದ. ದುಷ್ಯಂತನ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ತಕ್ಷಣ ಅಳಿಸಿಹೋಗುತ್ತದೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಎಲ್ಲ ನೆನಪು. ನಾಲ್ಕೈದು ತಿಂಗಳಾದರೂ ಅವನಿಂದ ಏನೊಂದು ಸುದ್ದಿಯೂ ಬಾರದೆ ಅನಸೂಯೆ ಕಳವಳಗೊಂಡು ಆಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ಇಂತು : " ಅಥವಾ ದುರ್ವಾಸಃ ಕೋಪ ಏಷ ವಿಕಾರಯತಿ। " ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮದ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ವಿಜಯಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ; ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸ ದಿದ್ದರೆ ಅಪಾರ್ಥ ಖಂಡಿತ.

ಮರೆತವೆಂಬ ಭಾವನೆಯ ನೆಳಲು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ. ಸಾಕುತಂದೆಯ ತೊಡೆಮಣೆಯಿಂದಿಳಿದು ದೇಶಾಂತರಕ್ಕೆ ನಡೆದು ಎಂತು ಜೀವಧಾರಣೆಗೈಯವುದೆಂದು ಅಳಲುವ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಕಣ್ವ ಹೇಳುವ ಉಪಶಮನ ವಚನದ ಕಡೆಯ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ : " ಮಮ ವಿರಹಜಾಂ ನ ತ್ವಂ ವತ್ಸೇ ಶುಚಂ ಗಣಯಿಷ್ಯಸಿ " ; ಗೃಹಕೃತ್ಯಗಳ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ತೌರಿನ ಚಿಂತನೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಅದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮರವೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆ ?

ವಿಸ್ಮೃತಿ ವಿಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅತೀವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ದೋಚಿಕೊಂಡಿದೆ ಹಂಸಪದಿಕಾ ಗೀತ. ಐದನೇ ಅಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕವಿ ಇಟ್ಟಿರುವುದು ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಿರಿದಾದರೂ ಮನೋಹರವಾದ ಉಪಾಂಗ ಇರಲೆಂದು. ಶಕುಂತಳೆ ಬರುವಾಗ ದುಷ್ಯಂತನ ಛಾಯೆ ಮಾಢವ್ಯ ಅವನ ಬಳಿ ನಿಂತಿರಲಾಗದು ; ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಆ ಪ್ರಸಂಗ ನಡೆಯುವಷ್ಟು ಹೊತ್ತೂ ರಾಣಿಯೊಬ್ಬಳ ಆಲಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ 'ಬಂದಿ'ಯಾಗಿ ರಾಜನ ರಾಯಭಾರಿಯಾಗಿ ಅವನಿರತಕ್ಕದ್ದು. ದುಷ್ಯಂತನ " ಪರಿಗ್ರಹ ಬಹುತ್ವ "ದಿಂದ ಕಾವ್ಯವಿರಚನೆಗೆ ಇಂಥ ಉಪಕಾರವನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಭೋನ್ನತಿಯ ಕುರುಹು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಆ ಅಂಕದ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಅಸ್ಫುಟ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆಯಂತೆ ಹಂಸಪದಿಕಾ ಪ್ರಕರಣ ತೋರಿದರೂ ತೋರಬಹುದು. ಅಷ್ಟನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವ ರಸಿಕೋದ್ಯೋಗ ಸೇರದು ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ. ನಾಯಕನ ಗುಣ ಶೀಲದ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಬೇರೆ ಹತ್ತೆಂಟು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿದ್ದರೂ ಅಸಂದಿಗ್ಧ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವನ ನಡೆ ನುಡಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಇದು

ಪರಮದ್ಯೋತಕವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಛಲವುಂಟು ಅವರಲ್ಲಿ. ದುಷ್ಯಂತನ ಖಂಡನೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯವೆಂದೂ ಆದ್ದರಿಂದ ದುಷ್ಯಂತ ಅಬಲಾಘಾತಕನೆಂದೂ ಅವರ ತರ್ಕ. ದೂಷಣೆಯ ವೈಖರಿಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. "ರಾಜನ ನೈಜಸ್ವಭಾವದ ಒಂದು ಕಿರು ನೋಟವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ; ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ ಅವನೇನೂ ದೇವದೂತನಲ್ಲ, ಅವನಿಗೂ ಜೇಡಿಮಣ್ಣಿನ ಕಾಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ" ; ಶಕುಂತಳೆಯ ಆಶೆ ನಿರಾಶೆಯಾಗುವುದೆಂಬ "ಸಂಭವ ಖಚಿತ ವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದೇಳುತ್ತದೆ ಈ ಗೀತದಿಂದ, ಶಾಪವಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ"[೨೩]. "ನಿರಂಕುಶಾಧಿಕಾರಿಯ ಅಸಡ್ಡೆಯ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಗಳಾದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ."[೨೪] "ದೊರೆಯ ಪ್ರೀತಿಗೆ ರೂಢಿಯಾಗಿರುವ ಪರಿಯನ್ನು ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಭೃಂಗ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಒಂದಾದಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಎರಕಗೂಡಿದ ಸ್ತ್ರೀ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ರುಚಿನೋಡುವುದು, ನಂತರ ಅದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು, ಅವನ ಚಾಳಿ . . . ಆ ಬಗೆಯ ಚರ್ಯೆ ಅವನ ನಿತ್ಯಗಟ್ಟಳೆಯ ವ್ಯವಹಾರ."[೨೫] ಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹುಸಿ ನಗುವನ್ನು ತೋರುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ; "ಸ್ಮಿತಂ ಕೃತ್ವಾ" ಎಂಬ ರಂಗವಿವರವನ್ನು ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಡಾ. ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್ಕರ್ ಆಕ್ರೋಶ : "ಅರಸನ ಸ್ಮಿತ ಕಲ್ಲೆದೆಯ ಸ್ಮಿತ. ಹಂಸಪದಿಕೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಯಾತನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವನಿಗೆಷ್ಟು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಅದು."[೨೬] "ಜೀವನದ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಹೂವಿನಿಂದ ಹೂವಿಗೆ ಚಂಚರೀಕದಂತೆ ಚಲಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅವನ ದುಷ್ಯಂತ."[೨೭] ಈ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಹಳಿ ಯುವ ಭ್ರಷ್ಟಭೂಪಾಲ ವಿಡಂಬನೋತ್ಸಾಹ ತಾನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ತೂಗುಹಾಕಿರುವ ಚಿಂದಿಗೊಂಬೆ ; ಅವನೆಲ್ಲಿರುವನೋ ನಾ ಕಾಣೆ. ಅದಿರಲಿ. ಇಂಥ ಹೇಳಿಕೆ ಎಸೆಯುವ ಕೊಳಕುರಂಗು ದುಷ್ಯಂತನ ಶ್ವೇತವಸನವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ತಾಕದು ; ಅವನಿರುವ ಮಂದಾಸನ ಬಹಳ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿದೆ. ಟ್ಯಾಗೋರ್ ವಚನ ಟಾರೆಣ್ಣೆಯನ್ನು ಎಸೆಯು ಲಾಟಸುತ್ತದೆ : ಹಂಸಪದಿಕಾ ಗೀತ ಅವನಿಗೆ "ಮುಖತೆರೆಯಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಹರುಕು ; ಅದರ ಮೂಲಕ ಆ ರಾಜಪಾಪದ ಒಂದಿಷ್ಟು ಅರಿವೆಯನ್ನು ಹೊಂದ ಬಹುದು ನಾವು." ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಹೀಗೆ ಟೀಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಇಬ್ಬರು ಪಂಡಿತರು : "ಈ ಕಾಲದ ಧರ್ಮಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ತೀರ್ಪಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಆತ ; ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ನೀತಿಭ್ರಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಅಂಥಾದ್ದಾವುದೂ ಯಾವೊತ್ತೂ ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶವಾಗಿಲ್ಲದೇ ಇರುವಾಗ."[೨೮] ಈ ವಿನೀತ ಟೀಕೆ ಸಾಲದು ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಟ್ಯಾಗೋರನ ನಿಂದೆ ಬಲು ದೂರ ಹೋಗುತ್ತದೆ. "ಇದರಿಂದ ಕವಿಯು ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪದಿಂದ ಯಾವುದು ಸಂಘಟಿಸಿತೋ ಅದರ ಬೀಜವು ರಾಜನ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎಂದು ಅತ್ಯಂತ

ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ತಿಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.''[೨] ಈ ಕುಶಲತೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ಕುಶಲತೆ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ ಟ್ಯಾಗೋರ್ ; ಅವನ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾಗೋತ್ಕಂಠ ಭಾವನೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಂಪು ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಬಗೆಯಬಾರದು. ಅವನು ಊಹಿಸಿ ಕೊಂಡ ಆ "ರಾಜಪಾಪ"ವೆಂಬ ಕುದುರೆಯ ಮೊಟ್ಟೆ ಎಲ್ಲಿದೆಯೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಂತೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅದಿಲ್ಲ.

ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ, ಯಾರು ಈ ಹಂಸಪದಿಕೆ? ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಮಿಂಚಿ ಮರುಕ್ಷಣವೇ ಮಾಯವಾಗುವ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಸೇರಿದ, ಕೇವಲ ಸೂಚಿತನಾಮಧೇಯ ಳಾದ, ಅವಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ದಕ್ಕೀತು ಗಮನೀಯ ಸ್ಥಾನ? ವೇದನೆಯನ್ನುಂಡಿರುವ ಕೋಮಲವನಿತೆಯೆಂದೇ ಏತಕ್ಕೆ ವಾದಿಸಬೇಕು? ಇರಾವತಿಯ ಸಹೋದರಿ ಏಕಾಗಿರಬಾರದು? ಸವತಿಯರೊಡನೆ ಸಹಬಾಳನ್ನು ಬಾಳಲೊಲ್ಲದ, ಹೆಬ್ಬಯಕೆಯ, ಗೊಣಗುಟ್ಟುವ ಪ್ರಮದೆಯಾಗಿರಬಾರದೇತಕ್ಕೆ? ರಾಷ್ಟ್ರಕಾರ್ಯ ಬಾಹುಳ್ಯದ, ಅಲ್ಪ ವಿರಾಮವುಳ್ಳ, ಧರಾವಲ್ಲಭನಿಂದ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಡೆಯಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳ 'ಗೈರುಹಾಜರಿ'ಗಿಂತ ಅಧಿಕವಾದ ಮತ್ತಾವ 'ವಂಚನೆ' ಆಗಿದ್ದೀತು ಅವಳಿಗೆ? ತನ್ನವರಾರಿಗಾಗಲಿ ಖೇದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಎಂದಾದರೂ ಮೊಳೆತೀತೆ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ? "ವ್ಯಥಿತ ಹೃದಯದ ಈ ಕಣ್ಣೀರಿನಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಗಾನ"ವೆಂಬ ಟ್ಯಾಗೋರ್ ವಿಶೇಷಣಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ.[೩] ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ. ಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದೊಡನೆ ನಾಯಕನ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮ ವೇನು, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅವನು ಅನುಸರಿಸುವ ನಡೆವಳಿಯೇನು, ಎಂಬುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ತಪ್ಪಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಅಂತು ತಪ್ಪಾಯ್ತೆಂದು ಒಪ್ಪಿ, ಕನಿಕರಗೂಡಿ, ಕೂಡಲೇ ಮಾಧವ್ಯನನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ಬೇಡುವುದಕ್ಕೆ, ಅವಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಈ ನಯವಿನಯ ಒಂದು, ವಿಷಯಾಸಕ್ತನ ಧೂರ್ತತನ ಬೇರೊಂದು. ದುಷ್ಯಂತನ ಗಾಢವೂ ನಿಷ್ಕಳಂಕವೂ ಆದ ಅನುರಾಗ ಒಂದು, ಚಂಚಲ ಚಿತ್ತದವನ ಕ್ಷಣಿಕವೂ ಮಲಿನವೂ ಆದ ಇಂದ್ರಿಯ ಚಾಪಲ್ಯ ಬೇರೊಂದು. ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ನಲ್ಮೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ನೈಜ ನಲ್ಮೆ; ಯಾವುದು ಕರ್ತವ್ಯವೋ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಪೂರ್ಣ ಶ್ರದ್ಧೆ; ಧರ್ಮವೇ ಅವನಿಗೆ ಪರಮ ಧ್ಯೇಯ.

ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕಳಿಸಿ, ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆತ್ಮಗತದ ಅರ್ಥ ಗೌರವವೂ ಭಾವಗಭೀರತೆಯೂ ವರ್ಣನಾತೀತ. ಗೀತಾರ್ಥವನ್ನು ಆಲಿಸಿ, ಯಾವೊಂದು "ಇಷ್ಟಜನವಿರಹ"ವಾಗಲೀ ಕಂಡಹಾಗೆ ಅವನಿಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ "ಬಲವದುತ್ಕಂಠಿತ"ನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಏತರಿಂದ?

> ತಚ್ಚೇತಸಾ ಸ್ಮರತಿ ನೂನಮಬೋಧಪೂರ್ವಂ ಭಾವಸ್ಥಿರಾಣಿ ಜನನಾನ್ತರ
> ಸೌಹೃದಾನಿ ‖ V ೨ ‖

ಎಂದರೆ, ಶಕುಂತಳೆಯ ನೆನಪು ಮಾಸಿ ಮಾಸಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಚಂಡ ಋಷಿ ಶಾರ್ದೂಲನ ಭಯಂಕರವಾಣಿ ಅದನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅವನ ಅಂತರ್ಯದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮೇಲಣ ನಿಶ್ಚಲ ಪ್ರೇಮ ಅವನಿಗೆ ಕೇಳಿಸದ ರೀತಿ ಪಿಸುಗುಟ್ಟು ತ್ತಲೇ ಇದೆ, ಆಗಾಗ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಲೇ ಇದೆ ಅಕಾರಣವೆಂದು ತೋರುವ ಲಲಿತ ಆಂತಕ ವನ್ನು. ಪ್ರೊ. ಕಾಳೆಯ ನುಡಿ ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ನುಡಿ : "ದುರ್ವಾಸನ ಶಾಪ ಮಾಡಬಹು ದಾದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಇಷ್ಟೆ, ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ದುಷ್ಯಂತ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ; ಆದರೂ ಅವಳನ್ನು ಅವನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ. ಅವಳ ಪ್ರೇಮದ ಮುದ್ರೆ ಅವನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿಕೊಂಡೇ ಇತ್ತು; ಆದರೆ ಅದರ ಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ." [31]

ದುಷ್ಯಂತನ ಬೆನ್ನನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಕವಿ ಚೂಪು ಮಾಡಿರುವ ಕಠಾರಿಯಲ್ಲ ಹಂಸಪದಿಕಾ ವೃತ್ತಾಂತ. ಈ ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು, ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವುಂಟೇ ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸಬಹುದು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಅಂಶದಿಂದಲೂ ಹಲವು ತೆರದ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಹಿಂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇವನ್ನು ಭಾವಿಸಿ. ಅ) ಮೊದಲಣ ಮೂರಂಕಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೊಂದು ಸುಸ್ಥಿರವಾಗುತ್ತದೆ ಈಗ. ರಾಜನ ಬಹುಪತ್ನಿಯರ ಮಾತು ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂದಿತ್ತು; ಹಂಸಪದಿಕೆ ವಸುಮತಿಯರ ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶನವಾಯ್ತು ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವನ ವಿವಾಹಿತ ಮಡದಿಯರೇ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬಳಾದರೂ ಅವನ ಹೃದಯೇಶ್ವರಿಯಲ್ಲ, ಆತ್ಮವಲ್ಲಭೆಯಲ್ಲ, ಅವನ ಪುತ್ರನ ಮಾತೆಯೆಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಳು. ಆ ಹೆಗ್ಗೌರವ ಕಾದಿದೆ ಶಕುಂತಳೆಗಾಗಿ. ಆ) ಹಂಸಪದಿಕೆಯ 'ಆಗ್ರಹ' ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯ ಬಹುದಾದ ಪುಟ್ಟ ಮನಸ್ತಾಪ; ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಜನಿಸಲಿರುವ ಭಾರಿ 'ಮನಸ್ತಾಪ'ಕ್ಕೆ ಅದೇ ಉಪೋದ್ಘಾತ. ಇ) ದುಷ್ಯಂತನ ನಾಗರಿಕ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ಹಂಸಪದಿಕೆಯ ಬೇಸರ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಅವಳು ನಲಿಯುವಂತಾಗುವುದು ಖಂಡಿತ. ಶಕುಂತಳೆಗೂ ದುರ್ಭರ ವ್ಯಸನದಿಂದ 'ಮೋಕ್ಷ' ದೊರೆಯಬಹುದಲ್ಲವೆ ಮುಂದೊಂದು ದಿನ? ಈ) ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ ಸದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಗಂಡುಕಂಠದ ಕರ್ಕಶ ಭಾಷೆ; ಇಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊರಳಿನ "ರಾಗ ಪರಿವಾಹಿನೀ ಗೀತಿಃ"; ಅಲ್ಲಿ ಭೀಮಕೋಪ, ಇಲ್ಲಿ ಮಧುರ ಆಕ್ಷೇಪ. "ದುಷ್ಯಂತ ನಿನ್ನನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡುವ" ಎಂಬ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹಾರಿ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಹಂಸಪದಿಕೆಯನ್ನೂ ತಾಕಿದಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಇವಳಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಹಾರ; ಅವಳಿಗೆ ಎಂದೊ? ಉ) ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ತುಂಬಿ ಕೋಡಿ ಹರಿಯಿತು ಒಂದು ವಿಧದ ಶೋಕ; ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಾದಿದೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ಶೋಕ. ಎರಡರ ಮಧ್ಯೆ ನಮಗೆ ದೊರಕುವ ಈ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಸಂತೃಪ್ತಿ.

ನಮ್ಮ ಧೀಶಕ್ತಿಗೆ ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಯಾಮಕೊಡುತ್ತ ಅನೇಕ ಊಹೆಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು "ಕಾವ್ಯ"ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಮುಂದಿನ ಹಾಳೆಯಿಂದ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಹಾಳೆಯಿಂದ ಮತ್ತೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತ, ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪಠಿಸುವ ವಿಳಂಬ ಗೆಯ್ಮೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕು ನಾವು. ಟ್ಯಾಗೋರ್ ಮೊದಲಾದವರ ಎಷ್ಟೋ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಕಾರಣ. ಆದರೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೊಂದು ನಾಟಕ, ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಅದರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಟಕರಂತೆ ನಾವು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದು ವಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕ್ಷೇಮ. ನಾಟಕೀಯ ಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಹಂಸಪದಿಕೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರ ತೀರ ಅಮುಖ್ಯ. ಮಾಢವ್ಯನನ್ನು ಮಹಾರಾಜನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಹೂಟವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಕವಿ. ಆದರೆ ಅರಸನ ಸತಿಯರಿದ್ದಾರಲ್ಲ, ಅವರನ್ನು ವೃಥಾ ಬಿಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಕೊಂಚ ಕೆಲಸಮಾಡಿಸುವುದು ಒಳಿತು,—ಹೀಗೆ ಕವಿಗೆ ಭಾಸವಾದದ್ದು ಯುಕ್ತವೆ. ಹಂಸಪದಿಕೆಯನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ನಾಯಕಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಮರುಕದ ಅಪವ್ಯಯ. ಅಂತೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಉಳಿಯುವ ತೋಚಿಕೆಗಳು ಮೂರು: ಸುಸ್ವರದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆವರಣ, ವಿದೂಷಕ ದ್ವಿತೀಯನಲ್ಲದ ದುಷ್ಯಂತ, ಅವನ 'ನಿಷ್ಕಾರಣ' ದುಗುಡ.

ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಅಗಾಧ ತ್ರಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ನಾಟಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ವಿಸ್ಮೃತಿ; ಆರನೇ ಏಳನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಸುಳಿವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ. ಅದರ ಬದಲು ಪ್ರಭಾವಯುಕ್ತವಾದ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಸ್ಮೃತಿ; ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕಾಡಿ ಪೀಡಿಸುವ ಮಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಅದು. ಅದೊಂದೇ ಸಾಕು ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ ಅವನು; ಅದರ ಎರಡು ಪೈಶಾಚಿಕ ಪ್ರಸವಬೇರೆ ಎರಗಿಬಂದು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತವೆ ಅವನನ್ನು: ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಒಂದು; ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸೆಂದು ಬೋಧಿಸಿದ 'ಸಮ್ಮೋಹ' ಯಾವುದು, ಹೇಗೆ ಬಂತು, ಎಂಬ ಉಗ್ರಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೊಂದು. ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಸಮ್ಮೋಹವೆಂಬೆರಡು ಶಬ್ದಗಳೇ ಅವನ ವಿಯೋಗ ತಪಸ್ಸಿನ ಜಪಮಂತ್ರ. ಸಮ್ಮೋಹ ವೆನ್ನುವುದೇ ಹಳೆಯ ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ಹೊಸ ವೇಷ; ಸ್ಮೃತಿಯೂ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಈಗ ಅವನಿಗೆ. ಸಾನುಮತಿಯ ಮೂಲಕ ಈ ಸಮ್ಮೋಹ ವೃತ್ತಾಂತ ತಲಪುತ್ತದೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನೂ. ಮಾರೀಚನ ವಿವರಣೆ ಲಭಿಸುವ ವರೆಗೂ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಚಿಂತೆ.

ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪಕ್ಕೆ ಇರುವ ಬೆಲೆ ಅಗಣಿತ, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ; ಅದರಿಂದ ತಾನೇ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದು! ನಿಜ; ಆದರೆ ಅದಷ್ಟೂ ಪ್ರಕರಣದ ಒಂದು ಭಾಗ; ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವೂ ಇದೆ; ಮುಂದೆ ವಿಶದ

ಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು. ಧುರ್ವಾಸನ ಆಗಮನ ದಿಟವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ, ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ. ಮಂದಿ ಹಾಯಾಗಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ನಿಶ್ಯಬ್ದ ನಡುನಿಶಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗರಭೇರಿಯು ಗಡಗಡವೆದ್ದಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತದ ಮೇಲೆ ಬಲವಾದ ಠಸ್ಸೆಯನ್ನು ಒತ್ತುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಿಂದ ಏಳನೇ ಅಂಕ ಪೂರ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುಹೊತ್ತು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಉಪಾಯವಾವುದನ್ನೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಕಂಡುಹಿಡಿಯದೇ ಹೋದದ್ದೂ ಸರಿಯೆ, ಸಮಂಜಸವೆ.

"ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೊಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣ ಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಸತ್ವ ಎರಡು: ಅತಿಕಠಿನ ಯಾತನೆ, ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸ್ಥೈರ್ಯ. ಕಾಳಿದಾಸ ನೇಮದಂತೆ, ದುರ್ಜನರ ದುಷ್ಕೃತ್ಯ ನೋವಿಗೆ ಮೂಲವಾಗು ವಂತಿಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಜ್ಜನರೇ, ದುರ್ವಾಸ ಕೂಡ. "ದುಡುಕಿನ ಆಸಾಮಿ" ಯೆಂದು ಅವನನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯಗೈದು, ಹೀಗೆ ದಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್: "ಭಿಕ್ಷಾಟನ ಮಾಡುತ್ತ ತೊಂದರೆ ಕೊಡುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಪೌರಾಣಿಕ ಅವತಾರ ಈ ದುರ್ವಾಸ."[೩೨] ಹರಿಕಥೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ದುರ್ವಾಸನೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ದುರ್ವಾಸನೆಂದು ಭಾರತೀಯರೇ ಭ್ರಮೆಗೊಂಡಿರುವಾಗ, ಕವಿಯ ನಾಜೂಕು ಶಿಲ್ಪ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥ ವಾದೀತು ಸಾವಿರಾರು ಮೈಲಿಯಾಚೆಯ ಜರ್ಮನನಿಗೆ? ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪಾಲಿಗೆ ಬರಬೇಕು ಘನವಿಷಾದದ ಬೇಗುದಿ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ವಿಯೋಗ ಅತ್ಯಗತ್ಯ; ತೀವ್ರ ಪರಿತಾಪವೂ ಹುಟ್ಟಬೇಕು ಆ ವಿಯೋಗದಿಂದ: ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿ, ಅಮಾನುಷ ಸಾಧನವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಮಹಾ ಕವಿ. ಕೀತ್ ಊಹಿಸುವಂತೆ ಭಾಸನ "ಅವಿಮಾರಕ"ದ ಚಂಡಭಾರ್ಗವ ಇತ್ತಿರ ಬಹುದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು.[೩೩] ರಾವಣಸನ್ಯಾಸಿಯಿಂದ ಬೀಸಿಬಂದಿರಬಹುದು ಗಾಳಿ; ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದ ಶಾಪವನ್ನು ವಸ್ತುವಿಲಾಸದ ಕೀಲುವೊಳೆಯಾಗಿ ಜೋಡಿಸು ವುದರಲ್ಲಿ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಹೊತ್ತಿಗೇ ನುರಿತ ಕೈಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಳಿದಾಸ. ಹೇಗಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ, ದುರ್ವಾಸ ಸೃಷ್ಟಿ ನಿಜವಾದೊಂದು ಕೌತುಕ, ಅದನ್ನು ಕಡುಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಎರಡನೇ ಕೌತುಕ.

ನಾಟಕರಂಗದಮೇಲೆ ಆಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉತ್ಸಾಹಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಹಾಗಾಗದಂತೆ, ಸಾಧಾರಣ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯ ಲಾಂಛನ ಘಟನಾವಳಿಯ ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಳೆಯುವಂತೆ, ಸಂಘಟಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಕವಿಯ ಹೊಣೆ. ಕೊಂಕು ವಕ್ರತೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ ಸರಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜರುಗುತ್ತದೆ ದುರ್ವಾಸಕಾರ್ಯ.[೩೪] ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಯಾಸವಾವುದನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸದೆ, ವನ್ಯವೃಕ್ಷದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಂತೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಮ್ಮತ ವಾಗಿದೆ, ಸೊಂಪಾಗಿದೆ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಪ್ರಸಂಗ. ಆ ಹೊತ್ತೇ ದುಷ್ಯಂತ

ತನ್ನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಂಡು ಹೊರಟುಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ರಾಗಿಣಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮೃದುವೂ ಆದ ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಚಿತ್ತವನ್ನೂ ಅವನ ಹಿಂದೆಯೇ ಪಯಣ ಕಳಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಶರೀರ ಮಾತ್ರ ಅಮೃತಶಿಲೆಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಸಖಿಯರಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಅವಶ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ಮನ: ಸ್ನೇಹಿತಳ ಸೌಭಾಗ್ಯದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆಗೆ ಬಹಳ ಕುಸುಮವನ್ನು ಆಸಕ್ತ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕಲ್ಲವೆ! ಸುಮಾರು ಎರಡು ವಾರದ ಹಿಂದೆತಾನೆ ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆಗೆ ಹೊರಟಿರುವುದರಿಂದ ಈಗಲೇ ಕಣ್ವ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬರುವುದು ಅಸಂಭವ. ಉಟಜದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನೀರವತೆ. ಯಾವ ಬಗೆಯ ಚಿಂತೆಗೂ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೂ ಆಸ್ಪದವೇ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರಶಾಂತ ಸೋಗಿನ, ಸ್ತಬ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಏನಾದರೂ ಆಗಬೇಕಾದರೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತು ಆಗಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿಯೇ ಆಗಮಿಸುತ್ತಾನೆ ದುರ್ವಾಸ. ಬಂದ, ನೊಂದ, ಎಂದ — ಇದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ ಅವನ ಕ್ಷಿಪ್ರಕಾರ್ಯ.

ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ, ಕಥೆಗೆ, ಈ ಶಾಪವ್ಯವಹಾರ ತಂದೀಯುವ ಕಪ್ಪಕಾಣಿಕೆಯೇನು? ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ಕಂಡು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನುಕಂಪೆ ಉಲ್ಬಣವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಸಹಾಯವೆಂಬ ನುಡಿಯಿದೆ.[35] ಮದುವೆಯನ್ನು ದುಷ್ಯಂತ ಮರೆತದ್ದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವುದೂ ಏಳನೇ ಅಂಕದ ಪುನಃ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯವರೆಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದೂ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧಿಮಾಡಿ ಅಂತಃಪುರದ ಸೀಮಂತಿನಿಯರನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದೂ ಅದರ ಸತ್ವವೆಂದು ಡಾ. ರೇಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[36] ಮಹಾಭಾರತದ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿರುವ ಭಾರಿ ಕಲೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕುವುದು ಅದರ ಚಮತ್ಕಾರ ಕೃಷಿಯೆಂದು ಮತ್ತೊಂದು ಹೇಳಿಕೆ.[37] ಇವೆಲ್ಲ ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಮಾತು, ರೇಯ "ಶುದ್ಧಿಮಾಡಿ" ಎಂಬ ಪದವೊಂದು ವಿನಾ. ಆದರೆ ಡಾ. ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್ಕರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೆಚ್ಚು ದೂರ ಹೋಗಿ, 'ಶಿಕ್ಷೆ'ಯೆಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. "ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ಶಿಸ್ತಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ದುರ್ವಾಸ. ತಿಳಿದೇ ಆಗಲಿ ತಿಳಿಯದೆಯೇ ಆಗಲಿ ತಪ್ಪಾದರೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಲೇಬೇಕು ಶಿಕ್ಷೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ."[38] ಅನೀತಿ ಪಾಪ ತಪ್ಪು ಶಾಸ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ತುಟಿಯ ಪಿಟಕ್ಕನ್ನೆಲ್ಲ ಮೂಟೆಕಟ್ಟಿ ಅಟ್ಟದ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟು, ನಿರಾಳ ನಿರ್ಮಲ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಬಳಿಗೆ ಹೋದಲ್ಲದೆ, ಬಹುಶಃ ನಮಗೆ ಕರಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಆ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಅನುಪಮ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. (ಒಂಬತ್ತನೇ ಪರಿಚ್ಛೇದವನ್ನು ನೋಡಿ). ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶದ ಅಸಮರ್ಪತೆಯಿದೆ: ದುಷ್ಯಂತ ಗೃಹಸ್ಥನಾದರೂ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ವ್ರತಾಚಾರಿಯೇ; ದುರ್ವಾಸ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ತೋರಿಯೇ ತೋರುತ್ತಾನೆ! ನಾಟಕದ ಕಥಾಸರಣಿಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ದುರ್ವಾಸ.[39] ಆದರೂ ಅವನೇನೂ ಲಲಾಟಲಿಪಿಯನ್ನು ಕೊರೆಯುವ ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲ; ಮನಸೋ ಇಚ್ಛೆ ಕುಚೋದ್ಯಗೈದು ನಿರ್ಬಲ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಅಂತಿಂತು ಕುಣಿದಾಡಿಸುವಂತೆ ಕಾಣಬರುವ

ಕುರುಡು ಅದೃಷ್ಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಶಸ್ತರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ನ್ಯಾಯ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ದುರ್ವಾಸನಲ್ಲಿ; ಪರಾಂಬರಿಸಬೇಕು ನಾವು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು. ಜನಶೂನ್ಯ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಆತನು ಬರುವುದು ಯಾವ ಪೂರ್ವೋದ್ದೇಶದಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ; ಅವನು ಬಂದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಜನಶೂನ್ಯವಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಆ ಸಂಘಟನೆ ಒಂದು ಸಂಘಟನೆ; ಅದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ಉಸಿರು ದಂಡ, ಫಲ ನಿಷ್ಫಲ. ನಿಂತು ಕಾಯುತ್ತಾನೆ ಕೊಂಚ ಹೊತ್ತು; ಸತ್ಕರಿಸುವ ಪಿಳ್ಳೆಯೊಂದೂ ಮುಂಬರುವುದಿಲ್ಲ; ತಿರುಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲೊಬ್ಬ ಕಾಮಿನಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ ಚಿತ್ರ ತಿದ್ದಿದಂತೆ; ಆಕೆ ಕಾಂತಾ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಉದಾಸೀನಗೈದಿರುವಳೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉಪೇಕ್ಷೆ, ತನ್ನಂಥ ಮಹರ್ಷಿಗೆ! ಕ್ರೋಧದಿಂದ ಉಗ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಹಾಗೂ "ಸ್ಮರಿಷ್ಯತಿ ತ್ವಾಂ ನ ಸ ಬೋಧಿತೋಽಪಿ" (ಅರ್ಥಾತ್ "ತ್ವತ್ಸಂಬದ್ಧಂ ಸರ್ವಮ್"[40]) ಎಂದು ಹೂಂಕರಿಸಿ ದಾಪಿಡುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿಂದ. ಬಂದ, ನೊಂದ, ಎಂದ; ಸವ್ಯಾಜವಾಗಿ ಸರಾಗವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ ದುರ್ವಾಸ ವರ್ತನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ಚಿತ್ತೈಸಬೇಕು: ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ ಇರುವುದು ನಲವತ್ತೆಂಟು ಅಕ್ಷರದ ವಂಶಸ್ಥ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ; ಅದನ್ನಾಡುವ ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತೂ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಬಾಹ್ಯಪರಿಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಸಖಿಯರು ದುರ್ವಾಸನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲೆಮನೆಯ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗಲೂ ಅವಳ ಆಸನಭಂಗಿ ಅದೇ. ಎಂಥ ಮೂರ್ಛೆಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರೇಮ ಪರವಶತೆ! ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕವಿ ತಂದಿರುವುದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ನಾಯಕಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ:

> ಅನಸೂಯೇ, ಪಶ್ಯ ತಾವತ್। ವಾಮಹಸ್ತೋಪಹಿತ ವದನಾಲಿಖಿತೇವ
> ಪ್ರಿಯಸಖೀ। ಭರ್ತೃಗತಯಾ ಚಿನ್ತಯಾತ್ಮಾನಮಪಿನೈಷಾ ವಿಭಾವಯತಿ।
> ಕಿಂಪುನರಾಗನ್ತುಕಮ್।

(IV ವಿಷ್ಕಂಭಕದ ಕೊನೆ)

ಪಾಮರರು ಹೋಗಲಿ, ಪಂಡಿತರು ಕೂಡ, ಶಾಪಹಾಕಿ ದುರ್ವಾಸ ದಟ್ಟಡಿಯಿಡುವ ವರೆಗೆ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ, ವೃತ್ತಾಂತ ಸಮಾಪ್ತಿಯಾಯ್ತೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾವಿಸಬಾರದು ಹಾಗೆ. ದುರ್ವಾಸ ನಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯವಿದೆ, ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಸಂವಿಧಾನದಂತೆ: ಶಾಪ, ಶಾಪದ ಉಪಸಂಹಾರ ಅಥವಾ ಸುಲಭಕೋಪ, ಸರಳ ಸಮಾಧಾನ. ಎರಡನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕಡೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಸರಿದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೆರಡು ತೇಲಿಹೋಗುವ ವಾಕ್ಯ ಬಿದ್ದಿದೆ ನನ್ನ ಅಕ್ಷಿಗೆ.[41–42] ಅದೂ ಕೂಡ ಅರ್ಥರಾಗಪೂರಿತವಾಗಿ ಅಂದಚಂದಗೂಡಿ ಸ್ವಂತ ವಯ್ಯಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಘಟನಾವಳಿ. ಮೊದಲನೇ ಭಾಗಕ್ಕೆ ವೈಶಾಖದ ಉರಿಬೇಗೆಯಿದ್ದರೆ ಎರಡನೇದಕ್ಕೆ ಇದೆ ಮಾರ್ಗಶಿರದ ಶೀತಳ ಸೊಬಗು; ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಂಗೋಪ ಶೀಘ್ರೋದ್ಗಾರ ಅಬ್ಬರ ಆಂತರ್ಯ ಹಿಂಸೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂತಾಪ

ತುಂಬುವಿನಯ ಮೃದುವಚನ ಉಪಶಾಂತಿ. ಸಖಿಯರ ಬೆರಗು ಬೇಗುದಿ ತರಾತುರಿ ಕಾರ್ಯವಾತ್ಸಲ್ಯ; ಅನಸೂಯೆ ಬೇಗ ಹೋಗಿ ಮುನಿಯ ಮುನಿಸನ್ನಿಳಿಸುವುದು[13]; ರಾಜನ ಉಂಗುರವನ್ನು ನೆನೆದು ಅಬ್ಬ ಗೆದ್ದೆವು ಎಂದು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದು—ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರವೀಣ ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ವಲ ವಿರಚನೆ. ದುರ್ವಾಸ ಪುನಃ ಆಲೋಚಿಸಿ ಶಕುಂತಳೆ ನಿರಪರಾಧಿನಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣುತ್ತಾನೆ; ಮರುಗಿ ಬೀರುತ್ತಾನೆ ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷವನ್ನು. ಅವನ ಎರಡು ನುಡಿಗಳೂ ಎಂತು ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ನುಡಿಗಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಚಿಂತಿಸಿ. "ತತೋ ಮೇ ವಚನಮನ್ಯಥಾ ಭವಿತುಂ ನಾರ್ಹತಿ।" ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅವನ ನಾಲಗೆ ಅದನ್ನಾಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಅಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ತೊಡೆದುಹೋಗಿದೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ವಿಷಯ. ಆದರೂ ಕಾರ್ಯ ಪೂರ್ತಿ ಕೆಟ್ಟಿಲ್ಲ; ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಪಾರಗೈಯುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವಿದೆ: "ಕಿಂತ್ವಭಿಜ್ಞಾನಾಭರಣ ದರ್ಶನೇನ ಶಾಪೋ ನಿವರ್ತಿಷ್ಯತ।" ಬಂದ, ನೊಂದ, ಎಂದ ಎಂಬ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ, 'ಮತ್ತೊಂದೆಂದ' ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅಂಟಿಸಬೇಕು. 'ಎಂದ' ಎಂಬುದು ಎಷ್ಟು ಗಹನವೋ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಗಹನ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ 'ಮತ್ತೊಂದೆಂದ' ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ. ಶಕುಂತಳೋದ್ಧಾರ, ದುಷ್ಯಂತೋದ್ಧಾರಗಳಿಗೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ ನಾವು; ದುರ್ವಾಸೋದ್ಧಾರವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿ ಕೃತಾರ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಸ್ವಭಾವ ಚೋದಿತನಾಗಿ ಆಚರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಋಷಿಪುಂಗವ ಅವನ ದುರ್ವಾಸ; ಹಾಗೂ ಸತ್ಯಾಂಶ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದೊಡನೆಯೇ ತನ್ನ ಆತುರಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಪರಿತಪಿಸಿ, ಕನಿಕರದಲ್ಲಿ ಕರಗಿ, ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸುವ ಮಹಾನುಭಾವ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಿಲ್ಪಚಾತುರ್ಯ ಪರಮಾವಧಿಗೇರುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಏನಾಗಿದೆ ಕಥೆ? ಶಕುಂತಳೆಯ ಪರವಶತೆ, ಗೆಳತಿಯರ ಬೇರೆ ಹವ್ಯಾಸ, ನಿರ್ಜನ ಸನ್ನಿವೇಶ, ದುರ್ವಾಸಾಗಮನ, ಅತಿಥಿಗೆ ಅನಾದರ, ರೌದ್ರಭಾಷೆ, ದುಷ್ಯಂತನ ವಿಸ್ಮೃತಿ ಎನ್ನುವುವು ಅದೃಷ್ಟದುರ್ಗಿಯ ಏಳು ಕೈಗಳ ಗದೆ ಖಡ್ಗ ಶೂಲಾದಿ ಆಯುಧಗಳು; ಅವೆಲ್ಲ ಈಗ ಅವಳ ಕೈಯಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿವೆ. ಎಂಟನೇ ಬಾಹುವಿನಲ್ಲಿ ಆಯುಧವಿಲ್ಲ, ಅಲಂಕಾರವಾದ ಉಂಗುರವಿದೆ; ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರ ನೆಚ್ಚಿಕೆ ಅದು; ನಾವೂ ಅವರ ಹಿಂದೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವವರೇ. ಅಂತೂ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪವೆಂಬುದು ವಿಷದ ಹಲ್ಲನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ನಾಗರಹಾವು; ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಕಿರಿಚಿ ಕೂಗಿಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಯಾರೂ. ಹೀಗೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಭವಿಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ ರಾಜಾಂಗುಲೀಯಕದಲ್ಲಿ. ಶಚೀತೀರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಂಗುರ ಮುಳುಗುವುದಕ್ಕೂ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪಕ್ಕೂ ಗಂಟು ಹಾಕುವುದು ತರವಲ್ಲ; "ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪವು ಬರಸಿಡಿಲಿನಂತೆ ಎರಗಿ, ಶಕುಂತಲೆಯ ಕೈಯಿಂದ ಉಂಗುರವು ಜಾರಿ ಬಿದ್ದು ಹೋಗುತ್ತದೆ."[14] ಹಾಗಲ್ಲ. ಶಾಪವಿಮೋಚನೆಗೆ ಉಂಗುರವನ್ನು ತಾನೇ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಅದು ಆಮೇಲೆ ಉರುಳಿ ಬೀಳುವಂತೆ

ತಾನೇ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿಯಾನೆ, ಕಾಳಿದಾಸನ ದುರ್ವಾಸ? ಅಂತೂ ಈಗ ಉಂಗುರ ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ಪ್ರಿಯ ಇತ್ತುಹೋಗಿರುವ ಬರಿ ಪ್ರೇಮಭರವಸೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವನು ತೊಡಿಸಿ ಹೋಗಿರುವ ರಕ್ಷಾಯಂತ್ರ; ಎಂದರೆ ಅವನಿಗಾವ ಮುನ್ನೋಟವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಮೃತ್ಯುಂಜಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅರಿಯದೆ, ಅದರ ಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಶಕುಂತಳೆಗೆ ವಿಶದವಾಗಿ ಬೋಧಿಸದೆ, ತಮ್ಮ ಅತಿಶಯ ಒಲವಿನಿಂದಲೇ ಎಂಥ ಪ್ರಮಾದವನ್ನು ಎಸಗುತ್ತಾರೆ ಸಖಿಯರು! ನೆಚ್ಚಿಕೆ ಅಂಜಿಕೆಗಳ ಎಳೆದಾಟ ಘಟ್ಟಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಬರಬೇಕು ಗಂಭೀರನಾಟಕದಲ್ಲಿ.

ಶಾಪವೃತ್ತಾಂತ ಗುಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ನಾಲ್ಕಂಕ ಪೂರ್ತ; ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಟ್ಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಮಾರೀಚ. ಪತಿಯ ಶೀಲ ಪ್ರೀತಿ ವರ್ತನೆಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಗ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಾತ್ಸಲ್ಯ; ದುಷ್ಯಂತನ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ತುಂಬ ನೆಮ್ಮದಿ, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಆ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ; ಹಾಗೆ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಬರಿ ಬುದ್ಧಿಚಮತ್ಕಾರ.[45]

೫. ಅಂಕಗಳ ವಿವರಣೆ

"ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಅಂಕ ಅಂಕವಾಗಿ, ಆದಷ್ಟು ವಿಶದವಾಗಿ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದು ಇನ್ನು. ಅದರ ಕಥೆ ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವಮಾಡಿ ಕೊಡುವುದು ಓದುಗರಿಗೆ ಅವಮರ್ಯಾದೆ, ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅಪಚಾರ.

"ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ನಿರಹಂಕೃತಿ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವೈಶಾಲ್ಯ, ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಸುಜ್ಞಾನ ಕೂಡಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ "ನ ಚಾಪಿ ಕಾವ್ಯಂ ನವಮಿತ್ಯವದ್ಯಂ" ಎಂಬ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಆಟೋಪವೂ ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗಿತನದಿಂದ ಮಂದಿಯನ್ನು "ಮೂಢ"ರೆಂದು ಬಯ್ಯುವ ಅಟ್ಟಹಾಸವೂ ಅಡಗಿಹೋಗಿವೆ. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದಲ್ಲಿ, ಸತ್ಕಥಾನಾಯಕನೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನುಚ್ಚರಿಸಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕಗೋಷ್ಠಿಯ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಕೌಟಿಲ್ಯವಿತ್ತು; ಈಗ ಅದೂ ಮಾಯವಾಗಿದೆ. ವಿದ್ವಜ್ಜನರ "ಪರಿತೋಷ"ವೇ ಕವಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ; ಅದೇನು ಸುಮ್ಮನೆ ಲಭಿಸುವುದೆ? ಸೂತ್ರಧಾರನ "ಬಲವದಪಿ ಶಿಕ್ಷಿತಾನಾಮಾತ್ಮನ್ಯಪ್ರತ್ಯಯಂಚೇತಃ" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ನಮ್ರತೆಯೇ ಸ್ವರ, ವಿನಯವೇ ವ್ಯಂಜನ, ವಿವೇಕವೇ ಪದ, ತುಂಬುಜ್ಞಾನವೇ ವಾಕ್ಯ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಿಗರ್ವಿತನ ಮಹಾಕವಿಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದು; ಸ್ತುತಿಪಾಠಕರ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಏನೆಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಆತ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ!

ತನ್ನ ಮಿಕ್ಕೆರಡು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕನನ್ನು ತಂದ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದಾನೆ ನಟಿಯನ್ನು. ಚೆಲುವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನಟಿಗೂ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೂ ಸ್ವಭಾವಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ತನ್ನ ಕಸಬಿನಲ್ಲಿ ದಕ್ಷ, ವಿದ್ಯಾಭಿಮಾನಿ, ನಯ ಶೀಲ; ಹಾಗೂ ರಸಾಸ್ವಾದ ನಿಪುಣ. ತನ್ನವಳೇ ಎಂಬ ವಾಂಛಿಲ್ಯ ಪ್ರೇರಕವಲ್ಲ ನಟಿಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನೆಸಗುವ ಶ್ಲಾಘನೆಗೆ. ನುರಿತ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನಂತೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ವಿವರಣೆಯನ್ನಾಡಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃಷ್ಟ. "ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯ"ವೆಂಬುದು ರಸಜ್ಞ ಪದಕೋಶಕ್ಕೆ ಸೇರಲರ್ಹ; ಗ್ರೀಷ್ಮದಿವಸವನ್ನು ಅವನು ವರ್ಣನೆಗೈದಿರುವ ಗಾಥ ನಿಜವಾಗಿ ನೀರಸ; ಅದೇ ನಟಿಯು ಹಾಡಲಾರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಉದ್ಗಾಥ ಕಮನೀಯ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ:

ಈಸೀಸಿಚುಮ್ಬಿಆಇಂ ಭಮರೇಹಿಂ ಸುಉಮಾರ ಕೇಸರಸಿಹಾಇಂ ।
ಓದಂಸಯನ್ತಿ ದಅಮಾಣಾ ಪಮದಾಓ ಸಿರೀಸಕುಸುಮಾಇಂ ॥ I—೪

ಇಲ್ಲಿನ ಮಧುರ ಪದಜಾಲ, ದೀರ್ಘಸ್ವರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ, ಲಯದ ವಿತರಣೆ, ಗತಿಯ ಸೂಕ್ತತೆ, ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಯ ಇಂಪು — ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಮೇಲೂ ಖಚಿತವಾಗಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಮುದ್ರೆ. ಗಾನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ನಾದಸವಿಯನ್ನು ಭಟ್ಟಯಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ ; ಅರ್ಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲಾದಿಗಳಿಗೆ ಗುಪ್ತ ಅನ್ವಯ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಮುನ್ಸೂಚನೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಸೂತ್ರಧಾರ ಮೈಮರೆತದ್ದರಲ್ಲಿ ಏನೂ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ ; ಅದನ್ನೂ ಒಂದು ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯುವವರು ಹಾಗೆಯೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿ. ಅಂತೂ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕೀಯವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ.

೧) ಕುಲಪತಿಯ ಧರ್ಮಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ವಿಪಿನಹಸ್ತಿಯ ಧಾಳಿಯಂತೆ, ತಪೋವನ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕಲಕುವ ವಿಘ್ನದಂತೆ, ತೋರಿಬಂದಿದೆ ಕೆಲವರಿಗೆ.[46] ಆ ಭಾವನೆಗೆ ಆಧಾರವೆಲ್ಲಿದೆ? ವೈಖಾನಸನ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ, ಆಶ್ರಮಪದದ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು, "ತಪೋವನ ನಿವಾಸಿನಾಮುಪರೋಧೋ ಮಾಭೂತ್" ಎಂದುಕೊಂಡು ರಥವನ್ನು ಹೊರಗೇ ಬಿಟ್ಟು, "ವಿನೀತವೇಷೇಣ ಪ್ರವೇಷ್ಟವ್ಯಾನಿ ತಪೋವನಾನಿ ನಾಮ" ಎನ್ನುತ್ತ ಧನುಸ್ಸನ್ನೂ ರಾಜಭೂಷಣ ಗಳನ್ನೂ ಕಳಚಿಟ್ಟು ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಳಹೋಗುತ್ತಾನಲ್ಲವೆ ಆ ಪುರುವಂಶಸೋಮ? ಶಕುಂತಲಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಪ್ರಥಮ ಸಮಾಗಮ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸಿ, ಪ್ರಥ ಮಾಂಕವನ್ನು ಮುಗಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಕವಿ ಉಪಯೋಸುತ್ತಾನೆ "ಸ್ಯಂದನಾಲೋಕ ಭೀತ"ವಾದ ಮದಗಜವನ್ನು (I—೩೩); ಅದರಿಂದ ಏನೂ "ಆಶ್ರಮಪೀಡೆ" ಆಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆಂದು ಭಾಷೆಕೊಟ್ಟು, ಲಲನೆಯರನ್ನು ಸಂತೈಸಿ, ಬೀಳ್ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ. ತಾನೇ ಎಂದಿಗಾದರೂ ಉನ್ಮತ್ತೇಭನಾದಾನೆ? ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ "ಗಿರಿಚರ ಇವ ನಾಗಃ" ಎನ್ನುತ್ತ ಅವನ ದೇಹಬಲ ವನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ ಸೇನಾಪತಿ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನೊಂದು ಸಲಗಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಂಚುಕಿ ; ಆದರೆ ಅದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಕುಟುಂಬ ಪರಿಪೋಷಣೆ :

ಪ್ರಜಾಃ ಪ್ರಜಾಃ ಸ್ವಾ ಇವ ತನ್ತ್ರಯಿತ್ವಾ ನಿಷೇವತೇ ಶ್ರಾನ್ತಮನಾ ವಿವಿಕ್ತಮ್ ।
ಯೂಥಾನಿ ಸಂಚಾರ್ಯ ರವಿಪ್ರತಪ್ತಃ ಶೀತಂ ದಿವಾ ಸ್ಥಾನಮಿಪದ್ವಿಪೇನ್ದ್ರಃ ॥
(V—೫)

ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಉಪಮಾನವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಉಂಟಾದ ಮನೋವಿಕಾರದ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ (VII—೩೧). ಕ್ಲೇಶ ಹಿಂಸೆ ಗೊಂದಲ ಬೆದರಿಕೆ ಯಾವುದೂ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳ

ನಿವಾರಣೆಯ ಭರವಸೆ ಏಳುತ್ತದೆ, ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ. ಗೌತಮಿ ಬಣ್ಣಿಸುವಂತೆ ಅವನದ್ದು "ದೀಪ್ತಿಮತೋऽಪಿ ವಿಶ್ವಸನೀಯತಾಸ್ಯ ವಪುಷಃ"; "ಪುಣ್ಯಂಶಬ್ದೋ ಮುನಿರಿತಿ ಮುಹುಃ ಕೇವಲಂ ರಾಜಪೂರ್ವಃ" ಎಂಬುದೇ ಅವನ ಧವಳ ಕೀರ್ತಿ. ಅಷ್ಟೇಕೆ? ರಾಕ್ಷಸರಿಂದಾಗುವ ಇಷ್ಟಿವಿಘ್ನವನ್ನು ಕಳೆಯುವುದ ಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಮುನಿಕುಮಾರರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಂತೆ ಕತಿಪಯರಾತ್ರಿ ಕಣ್ವನ ಬದಲು ಅವನೇ ಆಶ್ರಮನಾಥನಾಗುತ್ತಾನಲ್ಲವೆ? ದುಷ್ಯಂತ=ದುಂಬಿ[47], ದುಷ್ಯಂತ=ಕಾಡಾನೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಮೀಕರಣಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣವೊಂದರಷ್ಟು ಕೂಡ ಪ್ರಮಾಣ ದೊರೆಯದು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ.

ತಪೋವನವೆಂಬ ಬರಿಶಬ್ದದಿಂದ ಮರುಳಾಗಬಾರದು ನಾವು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತ ನೀವಾರ, ಇಂಗುದೀಫಲ, ನಾರುಡೆಯ ಅಂಚಿನಿಂದ ಹನಿಯಿಕ್ಕಿದ ತೋಯಧಾರೆಯ ಗೆರೆ, ಆಜ್ಯಧೂಮ, ದರ್ಭಾಂಕುರ, ನಷ್ಟಶಂಕೆಯ ಹರಿಣ ಶಿಶುಗಳನ್ನು ಒಕ್ಕಣಿ ಸುತ್ತಾನೆ ಮಹಾರಾಜ; ಆದರೆ ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಕೂಡಲೇ ಆಗುವುದೇನು? "ಶಾಂತಮಿದಮಾಶ್ರಮಪದಂ ಸ್ಫುರತಿ ಚ ಬಾಹುಃ"! ಹಾಗೂ ಅವನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ ಎಳೆಗಿಡಗಳಿಗೆ ನೀರೆರೆಯುವ ವನಕನ್ಯೆಯರು. ಆ ಕೆಲಸದ ನೆವದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುಚೋದ್ಯ ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪವಾವುದು? ಯೌವನದಿಂದಾಗುವ "ಪಯೋಧರ ವಿಸ್ತಾರ," ಪಲ್ಲವಾಂಗುಲಿಯಿಂದ ಕೇಸರ ವೃಕ್ಷ ಮಾಡುವ ಸಂಜ್ಞೆ, ಸ್ವಯಂವರ ವಧುವಾದ ನವಮಾಲಿಕೆ, ಸಕಾಲದಲ್ಲಾಗಿರುವ "ಲತಾಪಾದಪ ಮಿಥುನ", ಶಕುಂತಳೆಯ ವರಾಪೇಕ್ಷೆ! ಇಂಥ ಅಂಶಗಳು ಕೂಡಿ ಸೃಜಿಸುವುದು ಧ್ಯಾನ ಹೋಮ ತಪಸ್ಸೆಂಬ ವಾತಾವರಣಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಸರಳತೆ ಸೌಂದರ್ಯ ತಾರುಣ್ಯ ಸಾಭಾವಿಕತ್ವ ಒಲುಮೆ ಮದುವೆಯೆಂಬ ವಾತಾವರಣವನ್ನು. ಆಶ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆರಾಮವನ್ನು ಧ್ವನಿಸ್ಗೈಯುತ್ತಿದೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ; ಅಲ್ಲಿಗೆ ಶಕುಂತಳೆಯೇ ಸ್ವಾಮಿನಿ. ಹೀಗೆ ಕುಲಪತಿಯ ತಪೋವನ ಈಗ ತಾನಾಗಿ ಉಪ ವನವಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪಜನ ಕಾರ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಮಾನಸಿಕ ನೈತಿಕ ನಿಷ್ಕಳಂ ಕತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿ ಶುಚಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮುನಿಸತ್ತಮನಿಗೆ ಏನೇನೂ ಉಪದ್ರವ ವಿಲ್ಲ, ಯಾವ ಜುಗುಪ್ಸೆಯೂ ತಟ್ಟದು ಆತನನ್ನು. ಇದೊಂದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ವಾದ ಸಂಗತಿ, ಮೊದಲಣ ಮೂರಂಕದ ಪ್ರಣಯವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ.

ತರು ಲತೆ ಹೂ ಚಿಗುರು ಪಳಗಿದ ಮೃಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಂಗ, ಸಖಿಯರ ಒಡನಾಟ, ತನ್ನ ಪಾಲಿನ ಆಶ್ರಮವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದಿನಚರಿಗಳ ನಡುವೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿ ದ್ದಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ. ಇದುವರೆಗೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗಿತ್ತು ಅವಳ ಕನ್ಯಾಜೀವನ ಕೊರೆ ಯೊಂದನ್ನೂ ಕಾಣದೆ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ, ಅವಳ ಅಂತರ್ಯ ನೆಮ್ಮದಿಗೂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಅವಳೊಬ್ಬ ಯುವತಿ, ಅಂಗಸೌಷ್ಠವದ ಅಪೂರ್ವ ಲಾವಣ್ಯ ಉಬ್ಬಿ

ಹೊಳೆಹೊಳೆಯುತ್ತಿರಲು ವೈಭವಗೊಂಡಿರುವ ಯುವತಿ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅವಸ್ಥಾಂತರದಿಂದ ಅವಳ ಬಾಳು ಈಗ ಅಪೂರ್ಣ; ಆ ಭಾವನೆ ಅವಳ ಅಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ದಿವಸ ದಿವಸಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಗೆಳತಿಯರ ಪರಿಹಾಸದಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಒಳಗೆ ಸುಟಿವೋದ, ಹೊರಗೆ ಸಟಿಕೋಪ. ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು ಸಂಪೂರ್ಣಳಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಬಲವತ್ತರವಾಗುತ್ತಿದೆ ಅವಳಲ್ಲಿ. ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸತಕ್ಕ ಸತ್ವವಾಗಿ, ಅಪ್ಪುಟ ಪ್ರೇಮದ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ, ಅವಳ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದ ಕರೆಗೆ ಓ ಎನ್ನುವವನಾಗಿ, ಅವತರಿಸುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ. ಟ್ಯಾಗೋರ್ ಹೇಳುವ ಮಾತು, "ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲೆಯೂ ರಾಜನ ಪ್ರಣಯಶರವು ಬೀಳುವುದು ದಾರುಣವಾದುದು. ಪ್ರಣಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಜನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುಭವವುಳ್ಳವನು ಮತ್ತು ಕಠಿಣ ಹೃದಯನು . . . ಅಯ್ಯೋ! ಹುಲ್ಲೆಯು ಹೇಗೆ ಕಾತರವಾಕ್ಯದಿಂದ ರಕ್ಷಣೀಯವೋ ಶಕುಂತಳೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ರಕ್ಷಣೀಯಳು. ದ್ವೌ ಅಪಿ, ಅತ್ರ ಆರಣ್ಯಕೌ!"[೪೮] ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಹೊಂದಲಾರದು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ. ದುಷ್ಯಂತ 'ಕಠಿಣ ಹೃದಯ'ನಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಲೇ ಬೇಕು 'ಮೃದುಹೃದಯ'ವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು. ಸಮಸ್ತ ಧರಿತ್ರಿಗೇ ಅಭಯಪ್ರದನಾದ ದುಷ್ಯಂತ ಬಂದಿರುವಾಗ ಶಕುಂತಳೆಗೇನು ಭಯ? ಟ್ಯಾಗೋರನ ಈ ಮಾತನ್ನೂ ಕೇಳಿ: "ಕಾಳಿದಾಸನು ಧರ್ಮಾರಣ್ಯದ ಕಾವ್ಯಕಾನನದ ಈ ಮೂರ್ತಿವತ್ತಾದ ವಿಘ್ನವನ್ನು ಶಾಪದ ಸರಪಣಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದನು. ಅದರಿಂದ ತನ್ನ ಕಮಲವನದ ನೀರೆಲ್ಲಾ ಕದಡಿಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ."[೪೯] ಇದೆಲ್ಲ ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಸರ, ಕವಿಯ ಯಾವುದೋ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತಾವುದಕ್ಕೋ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಅಸಂಗತತ್ವ, ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದ ಮಾಯೆ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಶಾಪ ತಟ್ಟುವುದು ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯ ವಿವಾಹ ಆದಮೇಲೆ; ಅದೂ ಆಗುವುದು ಅವಳ ಅಯತ್ನಿತ ಅತಿಥಿ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ; ಅದರಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ತಪ್ಪು—ತಪ್ಪು ಎಂಬ ಕಠಿಣ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾದರೆ—ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ದುಷ್ಯಂತ ಬಂದಿರುವುದು ಶಕುಂತಳೆಯ 'ಸಂರಕ್ಷಣೆಗೆ'; "ದುರ್ವಿನೀತ ದುಷ್ಟ ಮಧುಕರ"ನಿಂದ ಪೀಡಿತಳಾದ ಶಕುಂತಳೆ "ಕಾಪಾಡಿ ನನ್ನನ್ನು!" ಎಂದು ಒರಲುವಾಗ, ಅವಳ ಸಹಚರಿಯರು ಹೇಳುವುದೇನು: "ಕೇ ಆವಾಂ ಪರಿತ್ರಾತುಮ್। ದುಷ್ಯನ್ತ ಮಾಕ್ರನ್ದ।" ತಾನು, ತಪಾದಿಗಳು ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿವೆಯೇ ತನಿಖೆಮಾಡಲು ನಿಯೋಜಿತನಾಗಿರುವ ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಯೆಂದು — ಅವನು ನಿಜವಾಗಿ ಧರ್ಮರಕ್ಷಕನಲ್ಲವೇ? — ಹೇಳಿದೊಡನೆ, ಅನಸೂಯೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ: "ಸನಾಥಾ ಇದಾನೀಂ ಧರ್ಮಚಾರಿಣಃ।" ಈ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಕವಿ ಏತಕ್ಕಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ? ಮುಂದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ಋಜು ಉತ್ತರವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ: "ಗುರೋಃ ಪುನರಸ್ಯಾ ಅನುರೂಪವರ ಪ್ರದಾನೇ

ಸಂಕಲ್ಪಃ.'' ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ಯಥಾರ್ಥವೆಂಬುದನ್ನು ಕಣ್ವ ಹಿಂತಿರುಗಿದೊಡನೆ ಅವನಿಂದಾಗುವ ಶಕುಂತಳಾ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ:

> ತತೋ ಯಾವದೇನಾಂ ಲಜ್ಜಾವನತಮುಖೀಂ ಪರಿಷ್ವಜ್ಯ ಸ್ವಯಂ
> ತಾತಕಾಶ್ಯಪೇನೈವಮಭಿನನ್ದಿತಮ್ । (IV—೨ ಗದ್ಯ)

ಎಂದಮೇಲೆ, ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತ ನಲ್ಮೆಯ ವಿಚಾರ ಶಂಕೆಪಡುವುದೂ ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತುವುದೂ ವ್ಯರ್ಥ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಕುಲಪತಿಯ ಅಪಾರ ವಾಂಛಿಲ್ಯದ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿವೆ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಪ್ರಶಸ್ತ ವಿವಾಹ, ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರದು.

> ಶಕುನ್ತಲಾ: ತಾತ, ಇತ ಏವ ಕಿಂ ಪ್ರಿಯಂವದಾ ಮಿಶ್ರಾಃ ಸಖ್ಯೋ
> ನಿವರ್ತಿಷ್ಯನ್ತೇ ।
> ಕಾಶ್ಯಪಃ: ಇಮೇ ಅಪಿ ಪ್ರದೇಯೇ । ನ ಯುಕ್ತಮನಯೋಸ್ತತ್ರ ಗನ್ತುಮ್ ।
> (IV—೧೭ ಗದ್ಯ)

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಆಡುವ ಕಣ್ವ ಅದರಲ್ಲಿ ವಚನಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು?

> ಅರ್ಥೋ ಹಿ ಕನ್ಯಾ ಪರಕೀಯ ಏವ ತಾಮದ್ಯ ಸಂಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ ಪರಿಗ್ರಹೀತುಃ ।
> ಜಾತೋ ಮಮಾಯಂ ವಿಶದಃ ಪ್ರಕಾಮಂ ಪ್ರತ್ಯರ್ಪಿತನ್ಯಾಸ ಇವಾನ್ತರಾತ್ಮಾ ॥ (IV—೨೧)

ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಪೇರಿಸಿ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, 'ತಪೋವನ' 'ತಪಸ್ಸು' ಎಂಬ ಪದಗಳಿಂದ ವಿಮೋಹಿತರಾದರೆ ಏನೆನ್ನೋಣ?

ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಮನತೆತ್ತಿರುವ ದುಷ್ಯಂತ ತನಗೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಶ್ವಾಸನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ:

> ಅಸಂಶಯಂ ಕ್ಷತ್ರಪರಿಗ್ರಹಕ್ಷಮಾ ಯದಾರ್ಯಮಸ್ಯಾಮಭಿಲಾಷಿ ಮೇ ಮನಃ ।
> ಸತಾಂ ಹಿ ಸಂದೇಹಪದೇಷು ವಸ್ತುಷು ಪ್ರಮಾಣಮನ್ತಃಕರಣ ಪ್ರವೃತ್ತಯಃ ॥
> (I—೨೨)

ಹಾಗೆಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬೆಂಕಿಯ ಕೆಂಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಂತೆ: ಶುದ್ಧಾತ್ಮನೂ ಶುದ್ಧಚಾರಿತ್ರನೂ ಆಗಿರುವಾತನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದು ಸುಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರಿಗಾಗಲೀ ಮಿಶ್ರಲಕ್ಷಣದ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗಾಗಲೀ ಅಂಥ ಚಿಂತನೆ ಬಂದರೆ ಸಾಕು, ಅವನ ಮೈಮೇಲೆ ಬುರಬುರನೆ ಉಬ್ಬುತ್ತದೆ ಬರೆ. ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನಾಡುವುದರಿಂದ ದುಷ್ಯಂತ ಪವಿತ್ರ ಹೃದಯನಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅವನು ಪವಿತ್ರ ಹೃದಯನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನಾಡಿ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕಡೆಯ ಮೂರಂಕಗಳೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಿಮಿಶ್ರ ನಿದರ್ಶನ. ಡಾ. ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್ಕರ್ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದು: "ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ರಾಜ ಸಮರ್ಥನಾದುದು ಅವನ ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಶೀಲ ಮತ್ತು ಪರಿಶುದ್ಧ

ಮನಸ್ಸಿನ ಸೂಚನೆ.''[50] ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸತ್ವವತ್ತಾಗಿದೆ ಡಾ. ರೇಯು ಟೀಕೆ: '' ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಯಾವ ಮಜಲನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುವನೆಂದರೆ, ಅವನ ಇಚ್ಛೆ ಅನಿಚ್ಛೆಗಳು ನೈತಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲವು.''[51] ಸತ್ಯಾಂಶ ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನೊಡನೆ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯಳೆಂದು ಪ್ರಮಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದುಷ್ಯಂತನ ''ಪ್ರಯತ್ನಗಳು'' ''ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ''ವೆಂದೂ ಅವು ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ಅವನು ತೋರಿವ ಕಪಟವೂ ''ಒಬ್ಬ ಇನಿಯನಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಕ್ಷಮಾರ್ಹ''ವೆಂದೂ ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.[52] ಹಾಗೂ, ಆ ಮಾತು ದುಷ್ಯಂತನ ''ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ''ಯ ಮಾತೆನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯದಿಂದ ದೂರ.[53]

ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಕೊಂಡಿಗೆ ಕೊಂಡಿಕೂಡಿಸಿ ಮುಂದುವರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದು ತೋರಿಬರದ ಚಮತ್ಕೃತಿಯಿದೆ, ಸಹಜವೆಂದೇ ಬೋಧವಾಗುವ ಲಲಿತ ಕಲೆಯಿದೆ. ಪಾತಿಗೆ ಉದಕ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ಕುಪಿತಗೊಂಡು ಏಳುವ ದ್ವಿರೇಫ ದುಷ್ಯಂತನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಸದವಕಾಶವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಂದವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ! ಹಾಗೆಯೇ, ಶಕುಂತಳೆಯ ಜನ್ಮಕಥನ, ನೀರು ಹಾಕುವ ಸಾಲ, ಉಂಗುರದ ಮೂಲಕ ದುಷ್ಯಂತನ ಪರಿಚಯ, ಪೌರರು ಅರಸನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಬಂದು ಗಲಭೆಯೆಬ್ಬಿಸುವುದು, ಮದ್ದಾನೆಯ 'ಅವಾಂತರ', ಶಕುಂತಳೆಯ ''ಕುರುಬಕಶಾಖಪರಿಲಗ್ನಂ ಚ ವಲ್ಕಲಮ್'' ಎಂಬ ನೂತನ ಪ್ರಣಯಿನಿಗೆ ಒಗ್ಗಿರುವ ವ್ಯಾಜ— ಅದನ್ನು ಕವಿ ಹಿಂದೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ–ಎಲ್ಲವೂ ಯಥಾರ್ಥ, ಸುರಮ್ಯ. 'ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ ಪ್ರೇಮ' (All the world loves a lover) ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಯಂತೆ ಈ ಅಂಕದ ನಲ್ಮೆಯ ತಿಳಿಹೊನಲಿನಲ್ಲಿ ಜಲಕೇಳಿಯಾಡುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಉಪೇಕ್ಷಿಸ್ತೈಯುತ್ತೇವೆ ವೈಖಾನಸ ನುಡಿದ ''ದೈವಮಸ್ಯಾಃ ಪ್ರತಿಕೂಲಂ ಶಮಯಿತುಂ ಸೋಮತೀರ್ಥಂ ಗತಃ'' ಎಂಬ ಒಡಕು ಶಬ್ದವನ್ನು. ದೈವ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾಗಿರುವುದೇ ಶಕುಂತಳೆಗೆ! ಏಕೆ? ಕುಲಪತಿ ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದಷ್ಟು ಉಗ್ರವೇ ಅದು? ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ತೆರನೇ ಇದು. ಆದರೆ, ನಾವು ಮರೆತರೇನು, ಅವಲೋಕಿಸದಿದ್ದರೇನು, ದಿಗಂತದ ಮೇಲೆ ಕರಿಮೋಡ ಎದ್ದೇ ಇದೆ, ದಪ್ಪವಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂರು ಪ್ರೇಮ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ''ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ''ದ ಬಣ್ಣ ಹಗುರೋತ್ಸಾಹದ ತಿಳಿನೀಲಿ; ''ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ''ದ್ದು ಆತಂಕಗೊಳಿಸುವ ಹುಚ್ಚು ಹಳದಿ; ''ಶಾಕುಂತಲ''ಕ್ಕಾದರೋ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಗಾಢ ಹಸರು. ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಮಾಧಾನದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಬಣ್ಣ ಅದು; ಮಾನವಜೀವನದ ಕೆಳ ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಣ್ಣವೂ ಅದೇ. ಹೇಗೆ ಪ್ರಥಮಾಂಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಸೊಗಸು ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ, ಭಾವಿಸಿ.

೨) ಎರಡನೇ ಅಂಕವನ್ನು "ವಿದೂಷಕ ವೈಭವ"ವೆನ್ನಬಹುದು. ಮೃಗಯಾ ವಿಹಾರದ ಸೌಖ್ಯವಷ್ಟೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಪಾಲಾದರೆ ಅದರ ಅಸೌಖ್ಯದ ಬಲುಪಾಲನ್ನುಂಡು ಬೇಸತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಕುಬ್ಜ ಮಾನವಕ. ದಿವಸವೊಂದರ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇವತ್ತೋ ನಾಳೆಯೋ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯೆಂದು ಅವನು ಕನಸುಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರೆ, "ತತೋ ಗಂಡಸ್ಯೋಪರಿ ಪಿಂಡಿಕಾ ಸಂವೃತ್ತಾ" ಎಂಬಂತೆ ಓರ್ವ ತಾಪಸಕನ್ಯೆ ಹಾಯಬೇಕೆ ಧಣಿಯ ಪಥವನ್ನು ! ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಶಕುಂತಳೆ ಇದಿರಾದದ್ದು ಮಾಢವ್ಯನ ದುರದೃಷ್ಟದಿಂದಂತೆ ! ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯ ನಿರ್ಮಲವಾದದ್ದು, ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದದ್ದು, ಉಚ್ಚಬಗೆಯದು. ದುಷ್ಯಂತನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರತಿಮೆ ನೆಲಸಿ ಧ್ಯಾನಮೂರ್ತಿಯಾಗಿರುವಾಗ ಬೇಟೆಯ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಹೇಗೆ ಉಳಿದೀತು ಅವನಲ್ಲಿ ? ವಿರಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ಖುಷಿಯೋ ಖುಷಿ. ಆದರೆ ದೇಹಾಯಾಸದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ, ಅಷ್ಟೆ; ರಾಜಮಿತ್ರನಿಗಾಗಿ ಅವನು ಮೆದುಳಿಗೆ ಆಯಾಸಕೊಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಣ್ವಾಶ್ರಮವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲೇಬೇಕು ದುಷ್ಯಂತ; ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ಅವನು ಬೆಸಸುತ್ತಾನೆ: "ತಾವತ್ಕೇನಾಪವೇಶೇನ ಚಿನ್ತಯ." ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ, ನಾಟಕ "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಉದಾತ್ತವಾದ ಒಳಸಂಚಿನ ವಿನೋದನಾಟಕ (Comedy of Intrigue) ವಾದೀತೋ ಏನೋ ಎಂಬ ಯೋಚನೆ; ಆದರೆ ಕವಿ ಬಲ್ಲ ತಿಳಿನೀಲಿಯ ಬಣ್ಣ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತವೆಂಬುದನ್ನು. ಶಕುಂತಳಾಯಾತ್ರೆಗೆ ಪಾಥೇಯವನ್ನೊದಗಿಸಲಾರ ಹಾಸ್ಯಕಾರಿ ನರ್ಮಸಚಿವ. ಅದನ್ನು ಒದಗಿಸಲಿದ್ದಾರೆ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಮಹರ್ಷಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಬಾಲವನ್ನು ಬಿಚ್ಚುವ ಯಜ್ಞವಿರೋಧಿ ದಾನವರು. ಇನಿಯಳ ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಧೈರ್ಯ ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅವಕಾಶವೂ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ; ವೀರಸಾಹಸದ ಹೊಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳಿರುವ ನಲ್ಲೆ ವೀರಸಾಹಸವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅವಳ ನಲ್ಮೆಗೆ ಪುಟವಿಟ್ಟಂತಲ್ಲವೆ ?

ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಗರಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂಬ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ ರಾಜಮಾತೆಯ ದೂತ ಕರಭಕ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಯೋಜಕವೆಂದು ಹೇಗೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿತೋ ಹೇಳಲಸಾಧ್ಯ.[54] ಇದರಲ್ಲಿ ಗುರುತ್ವದ ಪ್ರಯೋಜನ ಹಲವು ಮುಖವಾಗಿದೆ. ಅ) ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಂದು 'ನಾಥ'ನಾಗೆಂದು ಋಷಿಜನರು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮಾಢವ್ಯನ ನೆರವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ರಾಜನಿಗೆ. ಆ) ಮಾಢವ್ಯ ರಾಜನ ಹತ್ತಿರ ಇರಲೂ ಕೂಡದು, ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ನೋಡಲೂ ಕೂಡದು, ಮುಂದಣ ಕಥೆಯ ಸಲುವಾಗಿ. ಅವನನ್ನು ಕಳಿಸಿಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ, ಅತಿ ಸಹಜ ಏರ್ಪಾಟು. ಇ) ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಪುತ್ರಲಾಭವಾಗಲೆಂದು ಅವನ ತಾಯಿ ಕೈಗೊಂಡಿರುವ ವ್ರತದ ವರ್ತಮಾನ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ವೈಖಾನಸರು ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದ ಆರಂಭಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿಗೈದಿರುವ ಹರಕೆಯನ್ನು: "ಸರ್ವಥಾ

ಚಕ್ರವರ್ತಿನಂ ಪುತ್ರಮಾಪ್ನುಹಿ । '' ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲಣ ಅನುರಾಗ ಕೈಗೂಡುವುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಗೆ ಇಂಬು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಈ) ಎಲ್ಲಿರಲಿ ಏನುಮಾಡುತ್ತಿರಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಮೇಲೆ ರಾಜಧಾನಿಯ ಒತ್ತಡ ಇದ್ದೆ(ಇದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಅವನ ನೈಜ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ. ಶಕುಂತಳೆಯೊಂದಿಗೆ ಜನನಿಯ ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ತರುವಾಯ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆಯೋ ಏನೋ! ಉ) ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ; ಇತ್ತ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮ ಪಾಲನೆ ಅತ್ತ ಮಾತೃಪ್ರಸಾದ ಸ್ವೀಕಾರ: ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು ರಾಜ? ಏನು ಮಾಡುವನೋ ನೋಡೋಣವೆಂಬ ಕುತೂಹಲ ನಮಗೆ. ಊ) ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೇಲಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾಯಕ, ಪ್ರಧಾನ ಸಂಗತಿಯೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅವನ ಸಂಕಲ್ಪವೇ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿ, ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗ. ಸನ್ನಿವೇಶದ ಗಂಟನ್ನು ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ ದಕ್ಷ ದುಷ್ಯಂತ; ವನದಲ್ಲಿನ ತಪಸ್ವಿಕಾರ್ಯ ತನಗೆ, ಪುರದಲ್ಲಿ ಗುರುಜನಾಜ್ಞೆಯ ಪರಿಪಾಲನೆ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ ಆಪ್ತಸ್ನೇಹಿತನಿಗೆ! ತಪಸ್ವಿಕಾರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಕಾರ್ಯವೂ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಉಂಟೆಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಕೊಂಚ ನಗೋಣ ಬೇಕಾದರೆ ; ಆದರೆ ಯಾಗ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹಗುರಗೊಳಿಸಲಾಗದು.

ವಿದೂಷಕನಿಗಾದರೋ ಏಳನೇ ಸ್ವರ್ಗ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಹರ್ಷೋತ್ಕರ್ಷ; ಸಕಲ ಪರಿವಾರಸಮೇತನಾಗಿ 'ಯುವರಾಜ'ನಂತೆ ಬಿಜಯಂಗೈಯುತ್ತಾನೆ, ವಾಮನಾವತಾರ ಉಡುಗಿ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮಾವತಾರ ತನಗೆ ಬಂದಂತೆ ಬೀಗುವ ಬಡಿವಾರದಿಂದ. ದಿಟವಾಗಿ ಈ ಅಂಶ 'ಮಾಢವ್ಯಾಮೋದ'. ಕವಿ ಹೀಗೆ ಯೋಜನೆಗೈದಿರುವುದಕ್ಕೆ ರಹಸ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯವೂ ಒಂದುಂಟು: ''ಶಾಕುನ್ತಲ''ದ ಒಲುಮೆಯ ಒಳ್ಗಥೆ ಗಂಭೀರ ಕಥೆಯಾದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಸಲತ್ತು ಕೃತ್ರಿಮ ಗುಪ್ತಚಲನೆ ಏನೊಂದಕ್ಕೂ ಇನಿತಿಲ್ಲ ಆಸ್ಪದ; ಶೃಂಗಾರ ವೀರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಸಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಗ. ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕು ದುಷ್ಯಂತ: ತನ್ನ ವೃಷಸ್ಕಂಧದ ಮೇಲೆ ಹೊರಬೇಕು ಕುಲಪತಿಯ ಅಗಾಧ 'ಸಂಸಾರ'ದ ಸಂರಕ್ಷಣೆ, ಕುಸುಮ ಕೋಮಲೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಯೋಗಕ್ಷೇಮ, ಹಾಗೂ ಆತ್ಮೀಯ ಪ್ರೇಮವ್ಯಾಸಂಗ ಮೂರನ್ನೂ. ಈ ಏಕಾಂಗಿತನ ಒಂದು ಅಂತರ್ಭಾವ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ; ಐದನೇ ಅಂಕ ಏಳನೇ ಅಂಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿ.

ಇನ್ನೇನು ವಿದೂಷಕ ಹೊರಡಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ ''ಚಪಲೋಽಯಂ ಬಟುಃ'' ಎಂಬ ಶಂಕೆ ತಲೆದೋರಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಆಡಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಬಿಳಿ ಸುಳ್ಳನ್ನು:

ಕ್ವ ವಯಂ ಕ್ವ ಪರೋಕ್ಷಮನ್ಮಥೋ ಮೃಗಶಾಬೈಃ ಸಮಮೇಧಿತೋ ಜನಃ ।
ಪರಿಹಾಸವಿಜಲ್ಪಿತಂ ಸಖೇ ಪರಮಾರ್ಥೇ ನ ಗೃಹ್ಯತಾಂ ವಚಃ ॥ (II–೧೮)

ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ರಾಜನಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ತನಗೆ ವಿನೋಚನೆ

ಯನ್ನಿತ್ತ ದಯಾಸಾಗರ ಈಗ, ಕಡುಬು ಕಡುಬಲ್ಲ ಕರಿಯ ಮರವೆಂದರೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಿದ್ಧ. "ಅಥ ಕಿಂ" ಎನ್ನುತ್ತ ರಥಾರೂಢನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಗತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ವ ಈಗಲೇ ಅರಿವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ನಮಗೆ; ಆರನೇ ಅಂಕದ ನಡುವಿನವರೆಗೂ ಕಾದಿರಬೇಕು. ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಾಗಲೀ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಾಗಲೀ ವಿಶಾಲ ಪಟ್ಟಣದ ಯಾವ ಕಡೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಶಕುಂತಳೆಯ ಸೊಲ್ಲೇ ಏಳದಂತೆ ಅತಿ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ರಚನೆಗೈದಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದೆ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್: "ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ದೊರೆ ನುಡಿದ ಅಸತ್ಯದಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ ವಿಪತ್ಕಾರಕ ಫಲ . . . ಇಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅಂಟುತ್ತದೆ ದೂಷಣೆ. ಆದರೆ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ದೂಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅವನನ್ನು. ಕಾಳಿದಾಸನಾದರೋ ಅವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪಟ್ಟು ಗುರುತುಮಾಡಿದ—ನಿರಂಕುಶಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಮೇಲಣ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ".[55]

ಇನ್ನೊಂದು ಸಣ್ಣ ಅಂಶ. ನಿರ್ಭಾಗ್ಯ ಮಾಢವ್ಯ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ದರ್ಶನೀಯವಾದದ್ದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸದೆ, "ಅನವಾಪ್ತ ಚಕ್ಷುಃಫಲ"ನಾಗಿ. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ರಾಜ ತಯಾರಿಸುವ ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರಥಮ ಪರೋಕ್ಷ ದರ್ಶನ; ಅವಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನ ಅವನಿಗಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ! ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಂಕ್ಷೇಪತ್ವಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಕಠೋರ ಸಂಯಮ!

ಇಂಥ ವಸ್ತುವಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ತೋರಿಸುವ ಕೈಚಳಕ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ತನ್ನ "ಈಡಿಪಸ್ ಪ್ರಭು" (Oedipus Tyrannus) ವಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಕೈಚಳಕದ ಮಾದರಿ. ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸುತ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ಎ. ನಿಕಲ್: "ಪ್ರವೀಣ ನಿರಕಿನಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದೆ ಸಮಗ್ರ ರೂಪಕ, ಘಟನೆಯನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಅನುಸರಿಸಿ ಘಟನೆ ಆಗುವಂತೆ, ಭಾವಾವೇಶ ಸಂತತವಾಗಿ ಕಟ್ಟೆ ಎತ್ತರಗೊಳ್ಳುವಂತೆ. ಅದರ ನಾಟಕೀಯ ಕೌಶಲದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ವಿಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಾದಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಅರಸುವಾಗ, ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಅದನ್ನು".[56] ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ನ್ಯಾಯನಿಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿರಾಡಂಬರದಿಂದ ಆಗುವಿಕೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಚರ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಲೀ ಕೊರೆಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆ, ತುಂಬ ವಿವೇಚಿಸಿ ಕವಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಅಯತ್ನಿತವೆಂಬ ತೋರ್ಕೆ, ಬಲವಂತದ ಅಭಾವ, ಎಷ್ಟನೇ ಬಾರಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕುತೂಹಲಜನಕವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಬರುವ ನವ್ಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ—ಹೀಗೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ರಾಜಸಾರೋಟು ಓಡುತ್ತದೆ ನಿಲ್ಲದೆ, ದೌಡಾಯಿಸದೆ, ದಡಬಡಗುಟ್ಟದೆ, ವಿಲಾಸದಿಂದ.

ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಧ್ವನಿಯುಕ್ತವಾದ ಕೆಲವು ವಚನಗಳಿವೆ. ರಾಜನನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಸೇನಾಪತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ದೃಷ್ಟದೋಷಾಪಿಸ್ವಾಮಿನಿ ಮೃಗಯಾ ಕೇವಲಂ ಗುಣ ಏವ ಸಂವೃತ್ತಾ।" ಹೌದೇ ಹೌದು; ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಲಭಿಸಿಲ್ಲವೇ ಪ್ರಾಣರೂಪಳಾದ ಶಕುಂತಳೆ! ವಿದೂಷಕನ "ನನು ಭವಾನಗ್ರತೋ ಮೇ ವರ್ತತೋ।" ಎಂಬುದು ದುಷ್ಯಂತನ ಅಭಿರಾಮ ವಿಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಎಂಥ ಪರಿಮಳಾಭಿಷೇಕ! ಮುನಿಕುಮಾರರ "ಸನಾಥೀಕ್ರಿಯತಾಮಾಶ್ರಮ ಇತಿ" ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮಥಿಸಿ.

೩) ಮೂರನೇ ಅಂಕ ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದ ಪುನರಾಮರ್ಶನ, ಹಾಗೂ ಮುಂದುವರಿಕೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸೂತನೊಡನೆ ಆಗುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನಿಂದಾಗುವ ವಿಷ್ಕಂಭಕವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಮಯವೂ ರಂಗಸ್ಥಳವೂ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆ ಸಖಿಯರಿಗೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅಂಕುರವಾಗಿ ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಚಿಗುರಿ ಎಲೆ ತುಂಬಿದ ಪ್ರಣಯ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಗ ಬೇಗ ಬೆಳೆದು ಕುಸುಮಗೊಂಡು ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಸಡಗರ, ಅಂತರಂಗ ಕೃಷಿಯ ಪ್ರಸಾರ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಾದರೋ ಬರಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಗಡಿಬಿಡಿ ನಾನಾ ಬಹಿರಂಗ ವ್ಯಾಪಾರ. ಅಂಕ ಅಂಕಕ್ಕೂ ಹೀಗೆ ಭಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸುವ ಕಸೂತಿಕೆಲಸ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕ; ಆದರೆ ಕವಿಯ ಕೈಗೆಲಸದ ಮಚ್ಚೆ ಯಾವುದೂ ಕಾಣಬಾರದು ವಸ್ತ್ರಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ. ಜಯಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ.

ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಅಕ್ಕರೆಯ ಪ್ರಕಾಶ ಅತ್ಯಂತ ನಯ ನಾಜೂಕಿನಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ವನ್ನು ತುಂಬಿರುವ ಒರಟೊರಟು ನಾಡಾಡಿತನದ ಲವಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ; "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಉನ್ಮಾದದ ಗರುಡಕುಣಿತವಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಪ್ರೀತಿ ಆಗಸದಂತೆ ಅಪಾರ, ಅಂಬುಧಿಯಂತೆ ಗಂಭೀರ; ಬೆಂಕಿಯಂತೆ ಅದು ನಿರ್ಮಲವಾದರೂ ಬೆಂಕಿಯ ಪ್ರಚಂಡ ಜ್ವಾಲೆಗಳ ಕುದಿವು ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ; ವಾಯುವಿನಂತೆ ಉತ್ಸಾಹಲಾಂಛಿತವಾದರೂ ವಾಯುವಿನ ಉದ್ದಂಡ ಕ್ಷೋಭೆ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರ ಚಲನೆವಲನೆಯೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಸರಳವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಆದುದು. ದುಷ್ಯಂತ ಮಾಡುವ "ನ ಚ ನಿಮ್ನಾದಿವ ಸಲಿಲಂ ನಿವರ್ತತೇ ಮೇ ತತೋ ಹೃದಯಮ್" ಎಂಬ ಚಿತ್ತನಿವೇದನೆ ಶಕುಂತಳೆಗೂ ಅಕ್ಷರಶಃ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪತ್ರಲೇಖನ ಪ್ರಸಂಗದೊಡನೆ "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಭೂರ್ಜಪತ್ರದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದೆ? ಅಂಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಣಯಿಗಳು ಆತ್ಮಗೂಡಿ ಒಂದಾಗಿರುವಾಗ, ಚುಂಬನಾತುರದ ನಾಯಕನನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಲು, ಗೌತಮಿಯನ್ನು ಕರೆತಂದು ಎಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು, ನಾಟಕರಂಗ ನೈರ್ಮಲ್ಯ

ವನ್ನು, ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕಲೆಯ ಹಿತಮಿತವನ್ನು, ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಮಹಾಕವಿ! ಹೀಗಿರುವಾಗ, ವಿನಯವನ್ನು ಕವಿಯೇ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಇಲ್ಲಿನ ಒಲುಮೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ "ದೈಹಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ವಲಯ" "ನೈತಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವರ್ಗವಲ್ಲ" ಮುಂತಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರಿ ಊಹೆ, ವಾಸ್ತವಿಕವಲ್ಲ. ಆ ತತ್ತ್ವದ ಅನುವಾದವನ್ನು ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ: "ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಐಹಿಕನಲ್ಮೆ ದೈವಿಕ ನಲ್ಮೆಯಾಗಿ, ಸ್ವಾರ್ಥಕೇಂದ್ರವಾದ ನಲ್ಮೆ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ, ಬೆಳೆಯುವುದನ್ನು ನಕ್ಷೆಗೈಯುವುದೇ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಮುಂದೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ."[57] ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪಂಡಿತನ ತೀರ್ಪು: "ತಾರುಣ್ಯಭರದ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ ಕನ್ಯೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬಾಹ್ಯ ಕುರುಹು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿತ್ತು; ದುಷ್ಯಂತ ಒಂದು ಪಕ್ಷ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದೇ ತನಗೆ ಆಶ್ರಯವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಅವಳಲ್ಲಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಹೊರಗಣ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ಆ ಪ್ರೀತಿಯ ಚಾಂಚಲ್ಯಕ್ಕೆ ಎಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ!"[58] ಶಾರೀರಕ, ಭೌತಿಕ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ನಶ್ವರ, ಕ್ಷಣಭಂಗುರ, ಚಂಚಲ— ಈ ವಿಶೇಷಣವಾವುದಕ್ಕಾದರೂ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿದೆಯೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸೋಣ. ದುಷ್ಯಂತ ಬಂದಂದಿನಿಂದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದವರೆಗೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ದಿವಸದ ಅವಧಿಯೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಅನುರಾಗ ದಿನದಿನಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅದೆಂದೂ ಕ್ಷಣಿಕವಲ್ಲ. ಅವರ ಘಟ್ಟಿ ಸರಳ ರೇಖೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ ಕಾಮತ್ರಿಕೋಣವನ್ನು ಸೃಜಿಸಬಲ್ಲ ಮೂರನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರೂ ಉದ್ಭವಿಸಿಲ್ಲವಾಗಿ ಅದು ಚಂಚಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಗಾಢ ಸಂಕಟವಲ್ಲಿಯೂ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರೇಮ ಒಂದಂಗುಲವಷ್ಟು ಕೂಡ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಶಕುಂತಳಾ ವೃತ್ತಾಂತ ಶಾಪದಿಂದ ಮರೆತುಹೋಗಿದ್ದರೂ ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲಣ ಪ್ರೇಮ ರಾಜನ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಚಾಪಲ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅವರಿಬ್ಬರ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ ದೊರಕದ ಶಬ್ದ. ದೇಹಲಾವಣ್ಯದ ಪ್ರಲೋಭನೆ ಅವರಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರೂ ವಾದಿಸಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಇದೆಯೆಂದೇ ಉಗ್ಘಡಿಸಬೇಕು. ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತುಸು ಹೊತ್ತು ಮಾತ್ರ ಅವರಿಬ್ಬರೇ ಲತಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಕವಿ: ಅಲ್ಲಿ ಅವಳಾಡುವ "ಪೌರವ, ರಕ್ಷ ವಿನಯಮ್" "ಭೂಯೋಽಪಿ ಸಖೀಜನಮನುಮಾನಯಿಷ್ಯೇ" ಎಂಬ ನುಡಿಗಳನ್ನೂ ಅವಳ ಲಜ್ಜೆ ಆವೇಗಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ; ಅವಳನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಆಶಿಸುವಾಗ "ಶಕುನ್ತಲಾ ಪರಿಹರತಿ ನಾಟ್ಯೇನ" ಎಂದಿಲ್ಲವೆ ಕವಿ? ತಕ್ಷಣ ತಂದಿಲ್ಲ ಗೌತಮಿಯನ್ನ? "ಭೀರು" ಎಂಬುದೊಂದೇ ಅವನಿಂದಾಗುವ ಸಂಬೋಧನೆ, ಅದೂ ಒಂದೇ ಬಾರಿ. ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಾದರೋ "ಪ್ರಿಯೆ" "ಸುತನು" "ಸುಂದರಿ" "ಶಕುಂತಲೆ"ಯೆಂಬ ಕೂಗೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆಲಿಸುತ್ತೇವೆ

ನಾವು. ಅದು ದೈಹಿಕ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲವೆ ? ಅಂಥ ವಿಂಗಡನೆ ಅವರ ಅನೂನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ ; ಎದೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಗುಣಶೀಲದ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು, ಧರ್ಮ ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಆತ್ಮದ ಅನುಸಂಧಾನ ಎಲ್ಲವೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ. ಸ್ವಾರ್ಥದ ವಿಚಾರ. " ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ವಾರ್ಥವೇ ಪ್ರೇಮ " ಎನ್ನುತ್ತದೆ ನಾಟುನುಡಿ. ಶಕುಂತಳೆಯ ಅತ್ಯಾದರ ಬೇಕು ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ, ಅವಳಿಗೆ ಬೇಕು ಅವನ ಅತ್ಯಾದರ. ಈಗಲೂ ಹಾಗೆ; ಆರು ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲೂ ಹಾಗೆ. ನಾಟಕಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇಲ್ಲದ, ಪ್ರಕಾಶ ವಾಗದ, ಅದಾವ " ವಿಶ್ವಪ್ರೀತಿ "ಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೋ ನಾ ಕಾಣೆ. ಮಗನುಂಟು, ಗಂಡನುಂಟು, ತಾನುಂಟು ಎಂಬುದೇ ಅಲ್ಲವೆ ಅವಳ ವರ್ತನೆಯ ಸೂತ್ರ? ಅದರಲ್ಲೇನೂ ಕಲ್ಮಷವಿಲ್ಲ ; ಅವಳಾಯುಷ್ಯದ ಆ ಅವಧಿಗೆ ಅದು ಅನುರೂಪ, ನ್ಯಾಯ, ಅಂದ. ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯಾಗಿ ಗೃಹಿಣೀಪದವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ವರ್ಷಗಳನ್ನೂ ದಶಕಗಳನ್ನೂ ಕಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂದು ತಾನೆ ನೈಜ ನಿಸ್ವಾರ್ಥತೆಯ ಅನುಷ್ಠಾನ, ವಿಶಾಲ ಸೌಹಾರ್ದದ ಅಭ್ಯಾಸ.

ಮೂರನೇ ಅಂಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಈಕ್ಷಿಸ ಬೇಕು, ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಋಣವನ್ನು ನಾವು ತೀರಿಸಬೇಕಾದರೆ. " ತಪೋ ವನ ರಕ್ಷಿತಾ ರಾಜರ್ಷಿ "ಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ, ಶಕುಂತಳೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ದಿನವೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೃದಯಾಕರ್ಷಣೆ ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಈಗ 'ಉಶಿ ರಾನುಲೋಪನ' 'ಮೃಣಾಲೈಕವಲಯ' 'ನಲಿನೀಪತ್ರವಾತ'ವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ತೀವ್ರ ಪ್ರಣಯವಾಗಿದೆ, ಅಂತರ್ಯಕ್ಕೆ ಉಮ್ಮಳವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಶರೀರವನ್ನು ಶೋಷಿಸುವ ಕಾಮಜ್ವರವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಒಳಗೇ ನುಂಗಿಕೊಂಡು ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ, ನವೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ, ಮಾನಿನಿ. ಸಂಗಾತಿಗಳ ನಿಷ್ಕಪಟ ಮೈತ್ರಿಯ ಒತ್ತಾಯ ಅವಳ ಮೇಲೆ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಿದ್ದರೂ, ತಕ್ಷಣ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವಳು ಅಶಕ್ತೆ. ನಾಚಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಕೋಚ : " ಆಯಾಸಯಿತ್ರೀದಾನೀಂ ವಾಂ ಭವಿಷ್ಯಾಮಿ । " ಎಷ್ಟು ಸೌಜನ್ಯ, ಎಂಥ ಕೆಳೆತನ ! ಆದರೆ, ಇಲ್ಲ ಶ್ರುತಪಡಿಸಬೇಕು, ಇಲ್ಲ " ತಿಲೋದಕ ಸೇಚನ "ಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಳಾಗಬೇಕು, ಎಂಬ ಉತ್ಕಂಠತೆ, ಅಂತಿ ಮತ್ತ್ವ, ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರು ತ್ತಾಳೆ ತನ್ನ ಎಡಬಲ ಭುಜಕ್ಕೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅವಳು ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಯೇ ಸಖಿಯರ ವಶವರ್ತಿನಿ ; ಅವರು ನೇಮಿಸುವಂತೆ ಆಚರಿ ಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅವಳಿಗೆ ಬೇರೆ ವ್ರತವಿಲ್ಲ, ದಾರಿಯಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಪ್ರಣಯಪತ್ರ ದಿಂದ ಹೊಳೆಯುವ ಸ್ವಚ್ಛಮನಸ್ಸು, ಮಗುವಿನಂದದ ಋಜುತ್ವ, ನೇರ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ ;

ತವ ನ ಜಾನೇ ಹೃದಯಂ ಮಮ ಪುನಃ ಕಾಮೋ ದಿವಾಪಿ ರಾತ್ರಿಮಪಿ ।

ನಿರ್ಘೃಣ ತಪತಿ ಬಲೀಯಸ್ತ್ವಯಿ ವೃತ್ತಮನೋರಥಾನ್ಯಂಗಾನಿ॥ (III-೧೫)

ಸಮಾನ ಪ್ರಣಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ನಶಿಸಿ ನಿಂದಿರುವ ದುಷ್ಯಂತ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರಕ್ಕೂ ಅದೇ ಸ್ವರೂಪ :

ತಪತಿ ತನುಗಾತ್ರಿ ಮದನಸ್ತ್ವಾಮನಿಶಂ ಮಾಂ ಪುನರ್ದಹತ್ಯೇವ । (III-೧೬)

(ಇಲ್ಲೊಂದು ಅಚಾತುರ್ಯ ನಡೆದಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಂದ. ದುಷ್ಯಂತನ ಉತ್ತರವಾದ ಆರ್ಯಾವೃತ್ತದ ಎರಡನೇ ಪಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತೀರ ಅನುಚಿತ. ತನ್ನನ್ನು ಚಂದ್ರನಿಗೂ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕಮಲಕ್ಕೂ ಮನ್ಮಥನನ್ನು ದಿವಸಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲಂಕೃತವಾದ ರಸಿಕ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿದೆ ? ಮೊದಲನೇ ಪಾದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅತಿ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೇದರಲ್ಲಿ ಗಭೀರರಾಗದ ಸರಳತೆಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ತೊತ್ತಾಗಿ, ತನ್ನ ನಾಯಕನಿಗೆ ತಾನೇ 'ದ್ರೋಹ' ಗೈದಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ! ಅದು ಹೋಗಲಿ.)

ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಹೃದಯೈಕ್ಯವಾಯ್ತು ಹೀಗೆ, ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಗಳ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ, ತಪೋವನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಕೃತಿ ದೇವಿಯ ಶುಭ್ರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ : "ಭದ್ರೇ, ಸಾಧಾರಣೋಽಯಂ ಪ್ರಣಯಂ." ಆದರೂ ಒಂದು ಸಂಶಯ ಕಾಡುತ್ತಿದೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ; ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರದ ಮಾತನ್ನು ತೆಗೆದು ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅನಸೂಯೆ—ವ್ಯವಹಾರ ಕುಶಲಿಯಾದ ಅನಸೂಯೆ—ವಿಶದ ಪಡಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ, ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಘೋಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಸುಭದ್ರ ಭಾಷೆ :

ಪರಿಗ್ರಹಬಹುತ್ವೇಽಪಿ ದ್ವೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠೇ ಕುಲಸ್ಯ ಮೇ ।

ಸಮುದ್ರವಸನಾ ಚೋರ್ವೀ ಸಖೀ ಚ ಯುವಯೋರಿಯಮ್ ॥ (III-೧೮)

ಪಾಣಿಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಲಿಖಿಸುವ ಬದಲು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಆಗುವ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಒಪ್ಪಂದ ಇದು ! ಅವಳ 'ಪದವಿ'ಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಶಂಕೆಯನ್ನು ಅವಳಲ್ಲಿಟ್ಟು, ಅದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಆಡಿಸಿ, ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ, ದುಷ್ಯಂತನ ಎತ್ತರವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಎತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಕವಿ. ಈಗ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಸಂತೃಪ್ತಿ. ಆದರೂ "ಮದನ ಸಂತಪ್ತಾನಿ ನ ಖಲ್ವಾತ್ಮನಃ ಪ್ರಭವಾಮಿ ।" ಎಂಬ ಮುಷ್ಕರ ಅವಳದ್ದು. ಎಂದರೆ ಅವರು ನಾಲ್ವರ ನಡುವೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಮಾತುಕಥೆ ವಾದವಿವಾದ ನಡೆದು, ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಶಕುಂತಳೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿ ಅದು ವಿಧಿಬದ್ಧವಾಗಿ ನೆರವೇರಿ, ಅವಳು "ಅನುರೂಪ ಭರ್ತೃಗಾಮಿನಿ" ಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಪ್ರಕರಣ ರಾಜರ್ಷಿಗೂ ರಾಜರ್ಷಿಕುವರಿಗೂ ಸಹಜವಾದ, ಬಹಿರಂಗವಲ್ಲದ, ಸ್ವಯಂವರ ; ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರೇಮವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ.

ಳ) "ಶಾಕುನ್ತಲದ"ದ ಚತುರ್ಥಾಂಕ ಈಗಾಗಲೇ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ದೇಶೀಯ ಅನ್ಯದೇಶೀಯ ಪ್ರಶಂಸೆಯಿಂದ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇನ್ನೂ ಮುನ್ನೂರು ನಾನೂರು

ಸಂವತ್ಸರ ಅದಕ್ಕೆ ಸುಭಿಕ್ಷೆ. ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಯಥೇಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ವಿಪರೀತೋಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಉಳಿವ ಆರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಿಲ್ಲಲಾರದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರಿಗಂತೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಅದೊಂದೇ ಸಾಕು, ಅಥವಾ ಅದರಲ್ಲಿನ ವೃತ್ತ ಚತುಷ್ಟಯ ಸಾಕು. ಈ ವಚನಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿ: "ನಾಟಕದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಸಾರೀಕೃತವಾಗಿದೆ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ"[59]. "ಇದೇ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಅಂಕ..."[60] "ಶಾಕುನ್ತಲವ ಚತುರ್ಥಾಂಕ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂಬ ಅಭಿಮತಕ್ಕೆ ಸರ್ವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮ್ಮತಿಯಿದೆ; ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿದವೆಂಬ ಗೌರವವಿದೆ."[61] "ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಚೆಲುವಾದ ಮಣಿಯೆಂದು ಇವನ್ನು ಇಂಡಿಯನರು ಗೌರವಿಸುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಹೃದಯಭೇದಕವಾದ ಬೀಳ್ಕೊಡೆಯಿಂದ ಅಂಕ ಯೂರೋಪಿಯನರಿಗೂ ಕೂಡ ಅಪಾರ ಕರುಣಾಜನಕ."[62] "ಶಕುನ್ತಲಾದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕ ಮೇಲುಪಾದ ಶೋಕಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ."[63] "ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕವು ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದೆಂದೂ ಅಲ್ಲೂ ನಾಲ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠತಮವೆಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ."[64] ನಾಟಕದ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪತಿಗೃಹ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು, ಭಾವಿಸಿ ಅಶ್ರುಪೂರಿತನಾಗದ ಮನುಜ, ಇಲ್ಲ, ರಾಗಾತೀತನಾದ ವಿರಕ್ತಾಗ್ರೇಸರ, ಇಲ್ಲ. ಹುಲಿಕ್ರೌರ್ಯದ ತನುಜೆಯರಿಂದ ಭ್ರಾಂತನಾದ ಲಿಯರ್ ಪ್ರಭು (King Lear). ನರಲೋಕಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿ ಬಂದಿರುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ರಾಗಭಾವನೆ (common sentiment) ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಸಲ್ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ, ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ, ಕೇಳಿದೊಡನೆ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ನಿಲ್ಲುವ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೆಲ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾನೆ, ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಕವಿತೆಯೆನ್ನುವುದು ಬರಿ ವ್ಯಾಮೋಹದ ವಚನ; ಮಹೋನ್ನತ ರೂಪಕಗಳ ಅಳತೆಯಿಂದ ಅಳೆದರೆ ಆ ವಚನದಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಅಂಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ: ಅ) ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯ ಅಂಕ; ಆ) ಕಣ್ವನ ಪ್ರವೇಶ ರಂಗದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಆಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ; ಇ) ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಮಗಳನ್ನು ಕಳಿಸುವ ವ್ಯಾಪಾರ; ಈ) ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಯತೀಶ್ವರ ತನ್ನ ಸಾಕುಮಗಳನ್ನು ಕಳಿಸುವ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಉ) ಐದನೇ ಅಂಕದ ದುರಂತವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಅನಾಟಕೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಊ) ಕಣ್ವನ ಉಪದೇಶ. ರೂಪಕಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚರ್ಚೆಗೈದಲ್ಲಿ ಇವಾವುದೂ ಬಲಿಷ್ಠವಲ್ಲ; ಕೆಲವಂತೂ ಅಪ್ರಕೃತ, ಬಾಹ್ಯ.

ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಾರಸ್ವತದತ್ತಿ ಮಿಶ್ರವಸ್ತುವಿನ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮುಖದ ಏಳಂಕದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವೋ ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಮುಖದ

ಪದ್ಯಗಳ ಭಾವಗೀತೆಯೋ ಅಥವಾ ಒಂದಂಕದ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಕರಿಯೋ? ಈಗ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಮುಗಿಸಿರುವ ಮೂರಂಕಗಳೂ ಹೃದಯಂಗಮವಾದವೇ, ಸತ್ವ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದವೇ. ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಐದು ಆರು ಏಳನೇ ಅಂಕಗಳೂ ಅಂತೆಯೇ. ಏಳರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ, ಉಜ್ವಲಕಾಂತಿಯಿದೆ, ಬೆಡಗಿದೆ. ಒಂದನ್ನೂ ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಜ್ಞಾನ ನಮಗೆ ಲಭಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಕವಿಯ ಘನದರ್ಶನವನ್ನು ನಾವೂ ಇಣಿಕಿ ನೋಡಬೇಕಾದರೆ. ತರತಮವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವುದೇ ಸಮನಲ್ಲ; ಒಂದುಪಕ್ಷ ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ನಾದ ಪುರುಷೋತ್ತಮನೊಬ್ಬ ಪಿಸ್ತೂಲನ್ನು ಗುರಿಯಿಟ್ಟು, 'ಯಾವ ಅಂಕ ಅತಿ ದೊಡ್ಡದು, ಹೇಳುವೆಯೋ ಇಲ್ಲ. . .' ಎಂದು ಬಲಾತ್ಕರಿಸಿದರೆ, 'ಐದನೇ ಅಂಕ' ಎಂದು ಬಿಕ್ಕಿಬಿಡಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಮತಿವಂತ ಆ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾರಿ ನಮ್ಮ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯದಿಂದ ಅಜ್ಞಾತನಾಗಿದ್ದಾನೆ:

ಶಾಕುನ್ತಲ ಚತುರ್ಥೋಽಂಕಃ ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟ ಇತಿ ಪ್ರಥಾ।
ನ ಸರ್ವ ಸಂಮತಾ ಯಸ್ಮಾತ್ ಪಂಚಮೋಽಸ್ತಿ ತತೋಧಿಕಃ ।।[65]

ನಾಟಕದ ಏಳಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಐದು ಏಳು ಈ ಮೂರಂಕಗಳೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಂಕಗಳು; ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯವು ಮೂರನೇದಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತ. ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಐದನೇದಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತ, ಆರನೆಯದು ಏಳನೇದಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತ. ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹವಾಗಿ ತಿಂಗಳುಗಳು ಕಳೆದಿವೆ; ಗರ್ಭವತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ; ಕಣ್ವ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದಾನೆ—ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿಗೆ ಅವಳು ಹೋಗಲೇಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಅಲ್ಲಿ ಏನಾಗಲಿರುವುದೋ ಅದು ಮುಖ್ಯ.

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ನುತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಕಿಸೋಣ. ನಾಟಕದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳ ಗತಿಯೇನು, ನಾಟಕದ ಗತಿಯೇನು? ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವಾದ ವೀರಕಾವ್ಯ (epic) ವನ್ನೇ ಅದರ ಪ್ರತಿಪರ್ವದಲ್ಲೂ ರಸೋದಯವುಂಟು ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಜೋಪಾನದಿಂದ ರಚಿಸಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾದ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಶಕುಂತಳೆ ದಿಬ್ಬಣ ತೆರಳುವುದು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ತಿರುಳಲ್ಲ; ಪ್ರಣಯ ಶಾಪ ಪರಿತ್ಯಾಗ ಪುನಸ್ಸಂಗಗಳು ಅದರ ತಿರುಳು. ಶ್ಲೋಕಚತುಷ್ಟಯದಲ್ಲಿ "ಯಾಸ್ಯತ್ಯದ್ಯ ಶಕುನ್ತಲೇತಿ. . ." (IV—೫) "ಪಾತುಂ ನ ಪ್ರಥಮಂ. . ." (IV—೮) ಎರಡಕ್ಕೂ ಅಸದೃಶ ಲಾವಣ್ಯ; ಹಾಗೂ ಅಷ್ಟೇ ಲಾವಣ್ಯಮಯವಾದ, ಬಹುಶಃ ಅವನ್ನು ಮೀರಿಸುವ, ಪದ್ಯಗಳು ನಾಟಕದ ಇತರ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆ ಗಾಗಿ, ಆರನೇ ಅಂಕದ "ಹತಃ ಪ್ರತ್ಯಾದೇಶಾತ್ . . ." (VI-೯) ಎಂಬ ಶಿಖರಿಣೀ ವೃತ್ತವನ್ನು "ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಕರುಣಾಜನಕವಾದದ್ದು, ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕರುಣಾಜನಕ ಪದ್ಯ"ವೆಂದೂ,[66] ಏಳನೇ ಅಂಕದ

"ಆಲಕ್ಷ್ಯದನ್ತಮುಕುಲಾನ್ . . ." ಎಂಬ ವಸಂತತಿಲಕ ವೃತ್ತ (VII-೧೭)ವನ್ನು "ನಾಟಕವಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು" ಎಂದೂ[67] ಸ್ತುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ ಕಿವಿಯನ್ನೂ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ತುಂಬಿ ಅಮಿತಾನಂದವನ್ನೀಯುವ ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳು. ಎಂದಮೇಲೆ ಯಾವುವೋ ನಾಲ್ಕನ್ನು—ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೆ—ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಹೂಮಾಲೆ ಹಾಕಬಹುದೆ ?

ಡಾ. ರೂಬನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಬೀಳ್ಕೊಡಿಗೆ "ಹೃದಯ ಭೇದಕವೆ" ? ಯಾವ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಾಗಲೀ ಮಗಳನ್ನು ಗಂಡನಲ್ಲಿಗೆ ಕಳಿಸುವ ವಿದ್ಯಮಾನದಿಂದ ಮಂದಿಗೆ ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹ; ಒಂದು ಬಗೆಯ ವ್ಯಥೆಯಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂಬದಿಯ ಸ್ಥಾನ. ನಾಟಕದಲ್ಲಾದರೋ ಶಕುಂತಳೆ ಮಹಾರಾಣಿಯಾಗಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾಳೆ, ಸಾಕುತಂದೆ ಕಾಶ್ಯಪನ ಆಶೀರ್ವಾದವೇ ಕಾಪಾಗಿ. ಬೆಳೆದು ಬಾಳಿದ ತಪೋವನವನ್ನು ಅಗಲಿ ಹೋಗುವುದು ವ್ಯಾಕುಲ ಜನಕ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಮದುವೆಯಾದವಳು ತಂದೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ದಿನ ತಳುವಿರಲಾದೀತು ? ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪದ ಮೋಡ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ ಸಖಿಯರಿಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಮಗೆ; ಆದರೆ ರಾಜಮುದ್ರಿಕೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಹಸ್ತದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಭೀತಿಗೆಲ್ಲಿ ಎಡೆ ? ಐದನೇ ಅಂಕದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಳಲನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಅಳಲಿಗೂ ಹೃದಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೂ ಅಪ್ಪಣೆಯಿಲ್ಲ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ. ರಾಗಭಾವನೆ (sentiment) ಹದ್ದುಮೀರಿ ರಾಗಾತಿರೇಕ ಅಥವಾ ಭಾವಶಬಲತೆ (sentimentalism) ಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಮುನಿವಿರುದ್ಧ ದುಃಖ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಅಡಸಿರುವ ಕಣ್ವನಿಂದ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವಚನವನ್ನಾಡಿಸಿ, ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೌನವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ವೆಗ್ಗಳವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ದೃಶ್ಯದ ಸಹಜ ಸೊಬಗು. ಪುರುಷ ಜಾಯಮಾನದ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಹಾಕವಿಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ವ್ಯಾಸ ಚಿತ್ರಣದ ಮಹಾತ್ಮೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕವಿಗೇಕೆ, ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ವಾಸ್ತವಿಕ ಬದುಕನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಕುರುಕು ಪದವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಜನಪದ ಗೀತೆಯ 'ಅನಾಮಿಕ' ಕವಿಗೂ ಗೊತ್ತು ಅದು. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕಳಿಸುವಾಗ

> ಹೆತ್ತವ್ವ ತನ್ಮಗಳ ಒತ್ತೊತ್ತಿ ತಬ್ಬಿಕೊಂಡು ಸುತ್ತಿದ ಹಿಂಗುರುಳ ಬಿಗಿಬಾಚಿ ।
> ನುಡಿದಾಳು । ಮಗಳೆ ನೀನಿಂದಿಗೆ ಎರವಾದೆ ॥
> ಹಾಲು ಬೋನವನುಂಡು ನಾಲ್ವತ್ತು ಗಂಗಾಳ ಕಂಡು ಬಾಲೆ ನಮ್ಮನೆಗಿಂದು
> ಎರವಾದೆ । ಆಲೂರ । ಗಾರೆಚಾವಡೀರ ಸೊಸೆಯಾದೆ ॥

ಹಾಗೂ ಅವರಿಗೆ ಶರಣೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ, ಇವರಿಗೆ ಶರಣೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ; ಸಂದೇಶ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ಮಗಳ ಅತ್ತೆಮಾವಂದಿರಿಗೆ :

ಎರಡರಿವೆ ಹಾಸಿದ್ವು ಎರಡರಿವೆ ಹೊದಿಸಿದ್ವು ಕಂದವ್ಗೆ ಜಯವೆಂದು ಸಾಕಿದ್ವು।
ಮಗಳ। ಬೀಗರೆ ನಿಮ್ಮ ಕೈಗೆ ಕೊಡುತೀವಿ ॥
ಹೆಣ್ಣು ನಿಮಗಾದೋ ಹೊನ್ನು ನಮಗಾದೊ ಹೊನ್ನಿನ ಚೀಲ ಬರಿದಾದೊ।
ಬೀಗಾರೆ। ಹೆಣ್ಣುಂಡು ನಿಮ್ಮನೆಗೆ ಸ್ಥಿರವಾದೊ ॥

ನಾನಾ ಬುದ್ಧಿವಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ಮಗಳಿಗೆ:

ಅತ್ತೀಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮುತ್ತಾಗಿ ಇರಬೇಕು ಹೊತ್ತಾಗಿ ನೀಡಿದರು
ಉಣಬೇಕು। ತೌರೀಗೆ। ಉತ್ತಮದ ಹೆಸರು ತರಬೇಕು ॥
ಹದಿನಾರು ವರ್ಷ ನಿನ್ನ ಚದುರೆ ಸಲಹೀದೆ ಮುದದಿ ಪೋಗಿ ಬಾರವ್ವ ಗಂಡನ।
ಮನೆಗೆ। ಕಂದಮ್ಮ ಕಳವಳ ಪಡಬೇಡ ॥

ಹೀಗೆ "ಕಣ್ಣ ನೀರೆದ್ದು ಹೊಳೆಯಾದೊ" ಎಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಸಡಗರದಿಂದ ಓಡಾಡುತ್ತ, ಅದೆಲ್ಲಿ ಇದು ಸಿದ್ಧವಾಯ್ತೆ ಎನ್ನುತ್ತ, ಹೇರಳವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವವಳು ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಯಿ. ತಂದೆ ಅಣ್ಣ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಮೂಗು ದುಃಖ; ಬಿಸುಸುಯ್ಯುತ್ತ ಒಂದೊಂದು ಮಾತು ಅಷ್ಟೆ, ಅದೂ ತಮ್ಮೊಳಗೇ. ಎಷ್ಟು ಸಹಜ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಕವಿತೆ, ನೋಡಿ:

ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳನು ಕಳಿವಿ ಕಣ್ಣೀಗೆ ನೀರತಂದು ಸಣ್ಣ ಸೆಲ್ಲೆದಲ್ಲೆ
ಮುಸುಕ್ಹಾಕಿ। ಹಡೆದಪ್ಪ। ಹೆಣ್ಣು ಸಾಕೆಂದ ಜನುಮಾಕೆ ॥
ತಂಗೀಯ ಕಳಿವ್ಯಾನು ತೆವರೇರಿ ನಿಂತಾನು ಅಂಗೀಲಿ ನೀರ ಒರಿ
ಸ್ಯಾನು। ಅಣ್ಣಯ್ಯ। ತಂಗಿ ಇಂದೀಗೆ ಎರವೆಂದು ॥

ಹಳ್ಳಿಗ ಕವಿಯೆಲ್ಲಿ, ಕಾಳಿದಾಸನೆಲ್ಲಿ! ಆದರೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಿರೂಪಣೆ ಯಥಾರ್ಥ ಸತ್ಯದಿಂದ ಆಚೆ ನಡೆದು ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ. ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದಾಗ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾದ ಸಮಾಧಾನವೊಂದು ಬಂತು ಸುಹೃದ್ವದನದಿಂದ: "ಶಕುಂತಳೆಗೆ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಎರಡೂ ಅಲ್ಲವೆ ಕಣ್ವ!" ಆವನು ಸಾಕುತಂದೆ, ಪುರುಷವ್ಯಕ್ತಿ, ಮುನಿವಿಶೇಷನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಡಾ. ರೇಯ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ: "ಆದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗೃಹಸ್ಥನಂತೆ ಭಾವವಶ ನಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಕಣ್ವ. ಆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅವನು ಅನುಭವಿಸುವ ಬಗೆ ಮಹಾಜ್ಞಾನಿಯ ಬಗೆ; ಮನೋರಾಗವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಗೈಯ್ಯು ತ್ತಾನೆ."[೮] ಚೀಣೀಯರ ಸೂಕ್ತಿ ಒಂದಿದೆ: "ವಾಕ್ಕಿನ ಸಪ್ಪಳ ನಿಂತುಹೋದರೂ ಅರ್ಥದ ಪ್ರಸಾರ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ." ಕಲಾವತ್ತಾದ ನಿರುತ್ತರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ. ಭಾಸನ "ಸ್ವಪ್ನ ವಾಸವದತ್ತ"ದ IVನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ತನಗೂ ವೀಣೆ ಕಲಿಸೆಂದು ವತ್ಸರಾಜನನ್ನು ಪದ್ಮಾವತಿ ಕೇಳಿದ್ದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವನ 'ಜವಾಬೂ' ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿತವಾಗಿದೆ:

ವಾಸವದತ್ತಾ: ತತಃ ಕಿಂ ಭಣಿತಮ್ ।

ಪದ್ಮಾವತಿ : ಅಭಣಿತ್ವಾ ಕಿಂಚಿದ್ ದೀರ್ಘಂ ನಿಃಶ್ವಸ್ಯ ತೂಷ್ಣೀಕಃ ಸಂವೃತ್ತಃ।

ಶಕುಂತಳೆ ಬಲಿಬೀಳಲು ಹೋಗುತ್ತಿರುವಳೇನೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಕಳವಳಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಾರಣವೇ ಇಲ್ಲ. ಬಲಿಬೀಳುತ್ತಾಳೆ, ನಿಜ ; ಆದರೆ ಅದಾಗುವುದು ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ.

ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹದ ವಿಷಯ ಆಕ್ಷೇಪ ಎತ್ತುವವರು ವಿರಳ. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅದು ಇಷ್ಟವಲ್ಲದಂತೆ ತೋರಿಬಂದಿದೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ.[69] ಶಾರದ್ವತ ಗೌತಮಿಯರ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ "ಪ್ರೇಮ—ವಿವಾಹ"ಗಳನ್ನೂ, ಕವಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಕಣ್ವನೂಕೂಡ 'ಕೆಲಸ ಕೆಟ್ಟುಹೋದಮೇಲೆ ಮಾಡುವುದೇನು, ಮದುವೆಗೆ ಒಪ್ಪುವುದೊಂದೇ ಮಾರ್ಗ' ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿಕೊಂಡು "ತಪ್ಪಿತಸ್ಥಳಾದ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಂಚವೂ ವಿಳಂಬಗೈಯದೆ ಆಚೆಗೆ ದೂಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅವನ ಇಚ್ಛೆ"[70] ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ ವಿದ್ವಾಂಸ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ ಸಾಸಿವೆ ಕಾಳಿನಷ್ಟಾದರೂ. ಕಾಶ್ಯಪನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಈ ಅಂಕಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಕಳ ಪ್ರಶಸ್ತಿ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ನಲುಗಿ ಘನತೆ ಹೊಂದಿದ ಯಜಮಾನನಂತೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಚಿಂತೆಗಳನ್ನು ಅವನೂ ತಾಳುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿ ನಮಗೆ ಅಮಿತ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಸೌಹಾರ್ದೋತ್ಕರ್ಷ. ಆತನ ಸ್ವಭಾವ ಗಗನದಂತೆ ವಿಶಾಲ, ಗಗನದಂತೆ ಗಂಭೀರ, ಗಗನದಂತೆ ಎತ್ತರ. ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೃದುತ್ವ ಪ್ರೀತಿ ಶುಭ್ರತೆಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ, ತನ್ನ ಸಾಕುಕುಮಾರಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅವಳು ಪೂರ್ತಿ ಅರ್ಹಳೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಮನಗಂಡಿರುವುದರಿಂದ, ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಮತೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ತನ್ನ ಚರ್ಯೆ ಹೋಗಲಿ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ಈಷದಪಿ ಆಯಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೂ ಅವಳಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಈಯುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೇ ಎಸಗಿದಳೆಂದು ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತಾನೆ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ; ಅವನ ಹೇಳಿಕೆ ತಂದೆಯ ಉದಾತ್ತತೆಗೆ ತಕ್ಕುದು, ತನಯೆಯ ಪವಿತ್ರಚಾರಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈಗನ್ನಡಿ :

> ದಿಷ್ಟ್ಯಾ ಖಲು ಧೂಮಾಕುಲಿತದೃಷ್ಟೇರಪಿ ಯಜಮಾನಸ್ಯ ಪಾವಕ ಏವಾಹುತಿಃ ಪತಿತಾ। ವತ್ಸೇ, ಸುಶಿಷ್ಯಪರಿದತ್ತಾ ವಿದ್ಯೇವಾಶೋಚನೀಯಾ ಸಂವೃತ್ತಾ।
> (IV-೨ ಗದ್ಯ)

ಇದರ ಕಾವ್ಯತೇಜಸ್ಸು ವಿಮರ್ಶಕನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಹದವಾದ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಶಕುಂತಳೆಯ ಮದುವೆಯಿಂದ "ಭುವಃ ಭೂತಿ" ಆಗಲಿರುವುದೆಂದು ಘೋಷಿಸಿ, ಅಶರೀರವಾಣಿ ಕಣ್ವನನ್ನು ಮದುವೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿತೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೊಂದಿದೆ.[71] ಈ ಅಶರೀರವಾಣಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ; ದಿವ್ಯಜ್ಞಾನದಿಂದ ಕಾಶ್ಯಪ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರಿತನೆಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನಲ್ಲಿ ಆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರೀಚನ

ಮಾತೇ ಪ್ರಮಾಣ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ ಈ ವೃತ್ತಾಂತ; ಅದನ್ನೇ ಕವಿ ಅನುಸರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಯೆಂದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೂ ವ್ಯಾಮೋಹ. ಹೋಗಲಿ. ಮಹರ್ಷಿಗೆ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನೀಯುವ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ಹೇಗೆ ಬಂದೀತು ಅಶರೀರವಾಕ್ಕಿಗಾಗಲೀ ಅವರ ಹಿಂದಿರುವ ದೇವಚೇತನಕ್ಕಾಗಲೀ ? ಪರಮಜ್ಞಾನಿ ಕಣ್ವನಿಗೆ ಜ್ಞಾನಬೋಧೆ ಬೇಕೆ ? ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಕಳಿಸುವ ಸಂದೇಶ ದಲ್ಲಿರುವ " ಸಂಯಮಧನಾನ್ " ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೊ. ಕಾಳೆ ಬರೆದಿರುವ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಸರಿ: " ವಿವಾಹ ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬುದೇ ಅದರಿಂದೇಳುವ ಅನುಮೇಯ."[72] ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹ ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು, ಶಕುಂತಳೆ ಅದನ್ನು ಕೈಗೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಒಪ್ಪಬೇಕು, ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಬಂಧವೇನೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಕುಲಪತಿಗೆ; ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದ ಯಾವ ತೆರವ ಅಕ್ರಮವೂ ಆಗಲಾರದೆಂದು ಅವನಿಗೆ ನಿಸ್ಸಂದೇಹ ನಂಬಿಕೆ. ಅವನ ಈ ನುಡಿ ಯನ್ನೂ ಭಾವಿಸಿ :

> ಸಂಕಲ್ಪಿತಂ ಪ್ರಥಮಮೇವ ಮಯಾ ತವಾರ್ಥೇ ಭರ್ತಾರಮಾತ್ಮ ಸದೃಶಂ
> ಸುಕೃತೈರ್ಗತಾ ತ್ವಂ ।
> ಚೂತೇನ ಸಂಶ್ರಿತವತೀ ನವಮಾಲಿಕೇಯಮಸ್ಯಾಮಹಂ ತ್ವಯಿ ಚ ಸಂಪ್ರತಿ
> ವೀತಚಿನ್ತಃ ॥ (IV—೧೨)

ದುಷ್ಯಂತನಿಗಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅವನ ಸಂಕಲ್ಪವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ.[73] ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಕಳಿಸುವ ವಾರ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ವ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾ ನೆಂದೂ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಸತ್ಕಾರವನ್ನೀಯದಿದ್ದರೆ ದಂಡೋಪಾಯವನ್ನು ಹೂಡು ವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಿದ್ಧನಾಗಿರುವನೆಂದೂ ಅರ್ಥಮಾಡುವುದು[74] ಸರಿಯಲ್ಲ. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ, ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಾಗುವ ತಿರಸ್ಕಾರ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು; ಅಥವಾ ಶಾರ್ಙ್ಗರವಾದಿಗಳು ಹಿಂತಿರುಗಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಅದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ; ರೋಷಗೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆಯೇ, ಪ್ರತಿಕಾರವನ್ನು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ, ಕಣ್ವ ?

ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಸುಮಾರು ೩೮ ಪಂಕ್ತಿ, ಅನಸೂಯೆಗೆ ೫೭, ಪ್ರಿಯಂವದೆಗೆ ೪೫, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ೧೭ ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಇತ್ತು, ಕಣ್ವ ಭಾಷಿತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ೪೫ ಪಂಕ್ತಿ. ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ, ದಿವ್ಯ ಪ್ರಭಾವಾನ್ವಿತ, ಆಶ್ರಮದ ಹೆಗ್ಗಡೆ; ಅವನ ನುಡಿಯೆಲ್ಲವೂ ಅಮೋಘ, ಅವನ ಮಹಾಮಹಿಮೆ ಅತಿ ಎತ್ತರ: ಆದರೂ ಅವನಿಗಿತ್ತಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪಾಲು ಸಮನಾಗಿದೆ. ಇದು ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ನಾಟಕ. ಪಾತ್ರಗಳ 'ದಪ್ಪ', ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ 'ಬೆಳಕು', ಎರಡೂ ನಿಷ್ಠುರ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ರೂಪಕ ಶಾಸನ. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಂತೂ ಹಿಂದುಗಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸುಳಿದಾಡತಕ್ಕದ್ದು. " ಮೆಕ್‌ಬೆತ್ " (Macbeth) ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸ್ಗೈಯುತ್ತ ಪ್ರೊ.

ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೋದಕ ಸಂಗತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನವನ್ನೆಳೆದ. ಮೆಕ್‌ಡಫ್ ಡನ್ಕನ್ ಮಾಲ್ಕಮ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತೀವ್ರ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕವಿ ವಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ನುಡಿದ: "ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಾರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಆಳ್ತನದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕವಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಕಡಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಆಳ್ತನದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್." "'ಕೊರಿಯೋಲೇನಸ್'ನಲ್ಲಿ ವರ್ಜಿಲಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆ. ಅವಳಾಡುವುದು ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತೈದು ಪಂಕ್ತಿ."[75] ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಕ್ವಿಲ್ಲರ್–ಕೌಚ್ ಅದೇ ನಾಟಕದ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಒರೆದಿದ್ದಾನೆ: "ಬ್ಯಾಂಕೊ ಒಬ್ಬ ವಿನಾ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಇತರ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಚಪ್ಪಟೆಮಾಡಿ ಇಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ, ಮೆಕ್‌ಬೆತ್ ಸತಿಮೆಕ್ ಬೆತ್ತರನ್ನು ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲೋಸುಗ". ಆ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಂದು ನಾಟಕತತ್ತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ: "ಅಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ಚಪ್ಪಟೆಗೊಳಿಸುವಿಕೆ."[76] "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯ ರನ್ನು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಗಳಿಗೆ ಜಾಗ ಕೊಡಬೇಕು; ಅವರ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕಣ್ವನದಕ್ಕಿಂತ ಕಂಡ ಹಾಗೆಯೇ ಅಧಿಕ. ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಒಟ್ಟು ೧೯೯ ಸಾಲುಗಳನ್ನೂ ಕಣ್ವನಿಗೆ ೮೩ ನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಔಚಿತ್ಯ ವಿವೇಕದ ಕುರುಹು.

೫) ಪಂಚಮಾಂಕದ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳಹೊರಟು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ತನ್ನ ಭಾಷೆಗೆ ಶಕ್ತಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಸಾಲದೆಂದು ಹಲಕೆಲವು ಬಿಡಿ ವಿವರಣೆಯಿಂದಲೇ ತೃಪ್ತನಾಗಬೇಕು. "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರ ರೂಪಕವಾಗಿರುವುದು ಐದು ಮತ್ತು ಆರನೇ ಅಂಕಗಳಿಂದ. ಐದನೇ ಅಂಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಗಾಢ ಕಟಕಿ (deep irony) ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ತನ್ನ "ಅಗಮೆಮ್ನಾನ್" (Agamemnon) ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಕೆಸಾಂಡ್ರಾ (Cassandra) ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಿರುವ ಕಟಕಿಗೆ ಜೋಡಿ. ಆಗಲಿರುವ ಘಟನೆಯನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಿದ್ಧಿ ಕೆಸಾಂಡ್ರಳಿಗುಂಟು; ದೇವನಾದ ಅಪಾಲೊ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಅದನ್ನು ಅವಳಿಗೆ. ಆದರೆ ಅವಳ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಅಪಾಲೊವಿನ ಶಾಪ. ಅಗಮೆಮ್ನಾನನ ಅರಮನೆಯ ಮುಂದೆ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ; ಅಲ್ಲಿಯೇ ಗುಂಪಾಗಿರುವ ರಾಷ್ಟ್ರವೃದ್ಧರಿಗೆ 'ಒಳಗೆ ಅಗಮೆಮ್ನಾನನ್ನು ಅವನ ಭಯಂಕರ ಭಾರ್ಯೆ ಕೊಲ್ಲುವುದ ರಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ; ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಳುವಂತೆಸಗಿ ಕೆಡವಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ, ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿದ್ದಾಳೆ' ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ಮರುಳಾಟದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ ಅವರಿಗೆ; 'ನಮ್ಮ ರಾಜ ಜಗಜ್ಜೇತನಾಗಿ ಈಗ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದಾನೆ, ಹಾಗೆಲ್ಲ ಗಳಹ

ಬೇಡ, ಕೆಟ್ಟ ನಾಲಗೆಯವಳೆ!' ಎಂದು ಛೀಗುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಒಳಗೆ ಅಗಮೆಮ್ನಾನನ ವಧೆ ಆಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ! ಇಲ್ಲಿ ಶಾಪದಿಂದ ಮರೆವುಂಟಾಗಿದೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ; ಅದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ; ಅಂಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆಯುವ ಕಾರ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ಬಣ್ಣವೆಲ್ಲ ಅದು ಬಳಿದದ್ದೇ; ಅಂಕದ ಅತಿವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗೆ ಅದೇ ಘನವೂ ಘಟ್ಟಿಯೂ ಆದ ಅಡಿಗಲ್ಲು. "ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ದೃಶ್ಯವೇ ಇದು. ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ;"[77] ಎಂಬುದು ಸರಿಯಾದ ಮಾತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸತ್ವ ಸುರುಚಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹರಿಯಿಸದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ತೆಗಳುವ ಆತುರವಿದೆ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತೃಗಳಿಗೆ. ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅಹಂಕಾರವಂತೆ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹೆಚ್ಚಂತೆ, ಅವನಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಹದಿರು ನುಡಿಯಂತೆ![78] ಈ ನಿಂದೆಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ. "ಅವಳನ್ನಾಗಲೀ ಅವಳೊಂದಿಗಾದ ಯಾವೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನಾಗಲೀ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸುತರಾಂ ಆಗದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ರಾಜ.... ಕ್ರೂರ ಅಪಹಾಸ್ಯದಿಂದ 'ಶ್ರೋತವ್ಯಮಿದಾನೀಂ ಸಂವೃತ್ತಮ್' ಎಂದು ನುಡಿದು, ಸರಿ ಮುಂದುವರಿಸು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅವಳಿಗೆ."[79] 'ಶೃಣುಮಸ್ತಾವದ್' ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪಂಡಿತನ ಟೀಕೆ: "ಬಡಕನ್ಯೆಯ ಕಥೆಯ ಬಗೆಗೆ ದೊರೆಗಿರುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉದಾಸೀನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಇದು"[80] ಆದರೆ ಅದೇ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ, ಸ್ತೋತ್ರಗೈಯುವ, ವಾಣಿ. ಇವನ್ನು ಆಲಿಸಿ. "ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸುವಾಗ ಅವನಾಡುವ ಅತಿ ಬಿರುಸು ಭಾಷೆಯೂ ದ್ರೋಹಬುದ್ಧಿಯ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನ ಖಂಡನೆಯೂ ನ್ಯಾಯವೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ತನ್ನ ಗುಣ ಶೀಲದ ಮೇಲೆ ಎರಗಿದ ಇಲ್ಲದ ಸಲ್ಲದ ಅಪವಾದನೆಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಗ್ರಹವೇ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕ."[81] "ದುಷ್ಯಂತನೊಬ್ಬ ಮೆಲ್ಲೆದೆಯ ಪ್ರೀತಿಭರಿತ ಪುರುಷ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ಅವನ ಕ್ರೂರಚರ್ಯೆ ದುರ್ವಾಸನ ಶಾಪದಿಂದಾದದ್ದು."[82] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಾಠಕನೊಬ್ಬ ಕೂಡ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಇಲ್ಲಿನ ದುಷ್ಯಂತ ವರ್ತನೆಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು: "ಮಂಜುಗೆಡ್ಡೆಯಂತೆ, ಆದರೂ ಮತ್ಸರರಹಿತವಾಗಿ, ಬಂತು ದೊರೆಯ ಉತ್ತರ."[83] ಮೆಲ್ಲೆದೆಯವನು ದುಷ್ಯಂತ, ದಿಟ; ಒಲುಮೆಯುಳ್ಳವನೂ ದಿಟ; ಆದರೆ ತನ್ನ ನೀತಿ ಧರ್ಮಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆದರ್ಶ ಸೈನಿಕನ ಎವೆಯಿಕ್ಕದ ಎಚ್ಚರಿಕೆ; ಪೂರ್ತಿ ರಾಮನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ರಾಮನಂತೆಯೇ ಪರಿಶುದ್ಧ ನಾಯಕ. ಅವನ ಧರ್ಮವ್ರತವನ್ನೂ ಚಿತ್ತಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನೂ ಅಭದ್ರಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಲಿಷ್ಠ ಶಕ್ತಿಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಧಾವಿಸಿ ಹೇಗೆ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ ನೋಡಿ. ತಪಸ್ವಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕುಲಪತಿ ಕಾಶ್ಯಪನ ಆಣತಿ; ಶಾರ್ಙ್ಗರವನ ಕಟುಉಗ್ರ ಚರ್ಚೆ; ಗೌತಮಿಯ ಖಚಿತ ವಾಕ್ಕು; ಶಾರದ್ವತನ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ; ಶಕುಂತಳೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ, ಅವಳ ಉಪಾಖ್ಯಾನ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕೋಪ,

ಕಲ್ಲನ್ನು ಕರಗಿಸುವ ಅವಳ ರೋದನ; ಪ್ರತೀಹಾರಿ ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಉಲ್ಬಣವಾಗುವ ಅವ್ಯಾಜ ವಾಂಛಿಲ್ಯ; ಕನಿಕರದ ಆವರಣ; ಅರಸನಲ್ಲಿಯೇ ಈಕೆ ಸುಳ್ಳನ್ನಾಡತಕ್ಕವಳೇ ಎಂಬ ಶಂಕೆ; ಅವನ ಕರುಳಿನ ನರಜಾಲದ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಂತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಅವಳೊಡನಾದ ರಕ್ತಸಂಬಂಧದ ಅವ್ಯಕ್ತ ಗುರುತು; ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಆಗಿಬಂದಂತೆ ಕೇಳಿಸಿಯೂ ಕೇಳದಿರುವ ಶಬ್ದರಹಿತವಾದ ಪಿಸು ಮಾತು — ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ ಅವನ ಅತಿ ಧೀರ ಅಂತಃಸತ್ವ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಅಸಹನೀಯ ವೇದನೆ; ಅವನಿಗೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಂಕುವ್ಯಥೆ; ಪ್ರಸಂಗ ಹೀಗೆ ದಾರುಣವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪವಲ್ಲ, ಅಭಿಜ್ಞಾನದ ಕಳೆತ! ಸುಪ್ತಚೇತನದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವ, ಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಬಾ ಎನ್ನುವ, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಉಂಗುರಕ್ಕೆ; ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿರುವಾಗ ಉಂಗುರ ಅದೃಶ್ಯ! ಜೀವನದ ಈ ವಿಕಟ ಅಣಕವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ,

ನರಪತಿಯ ಅಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ದುಗುಡ ಹಾಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈಗತಾನೇ ಧರ್ಮಾಸನದಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ. ಆದರೇನು? "ಅವಿಶ್ರಮೋಽಯಂ ಲೋಕತಂತ್ರಾಧಿಕಾರಃ." ಕಣ್ವ ಶಿಷ್ಯಾಗಮನವನ್ನು ನಿವೇದಿಸುವುದಕ್ಕೆ "ಅಸ್ಮೈನೋತ್ಸಹೇ" ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ವೃದ್ಧ ಕಂಚುಕಿ. ಕೂಡಲೇ ದುಷ್ಯಂತ ಹೋಮಶಾಲೆಗೆ ಬಂದು ಮುನಿಗಡಣವನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಸೆಳೆಯುವ 'ಅಪರಿಚಿತ' ವ್ಯಕ್ತಿ ಶಕುಂತಳೆ: "ಕಿಸಲಯಮಿವ ಪಾಂಡುಪತ್ರಾಣಾಂ" ಎಂಬಂತಿರುವ ಈ "ಅವಗುಂಠನವತಿ" ಯಾರು? ಅದನ್ನು ಸೂಚನೆಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಅವಳ ಆಕೃತಿ ಲಾವಣ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಹೊರಟ ಪ್ರತೀಹಾರಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಆಗುತ್ತದೆ ಸಿರೋಧ: "ಭವತು। ಅನಿರ್ವರ್ಣನೀಯಂ ಪರಕಲತ್ರಮ್।" ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅನ್ಯ ಪತ್ನಿ: ಪೂರ್ತಿ ಸಫಲವಾಗಿದೆ ದುರ್ವಾಸ ವಚನ. ಹಾಗೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಗೆ ಪರದಾರಾಸಹೋದರತ್ವಕ್ಕೆ, ಎಂದೂ ಕುಂದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ. ಕಾಶ್ಯಪ ಹೀಗೆ 'ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂದು' ಅವರೆಂದರೆ, "ಕಿಮಾಜ್ಞಾಪಯತಿ ಭಗವಾನ್।" ಎನ್ನುತ್ತ ಕಿವಿಗೊಡುತ್ತಾನೆ ವಿನಯಪಾರಮ್ಯದ ಅರಸ. ಅವರ ಉತ್ತರವಾದರೋ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದ ಬೇಡಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಋಷಿವರೇಣ್ಯನ ಬೆಸನೂ ಅಲ್ಲ. ಉಪದೇಶ ಕಾತರನಾದ ರಾಜನಿಗೆ ಅವರಾಡುವ 'ಈಕೆ ನಿನ್ನ ಭಾರ್ಯೆ, ಅಂಗೀಕರಿಸು' ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗದ "ಉಪನ್ಯಾಸ." 'ಇವಳನ್ನು ನಾನು ಮದುವೆಯಾದೆನೆ?' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ ಅನೀತಿ, ಅನೃತ, ಸಿರಿವಂತಿಕೆಯ ದರ್ಪ. ಶಾರ್ಙ್ಗರವನೊಬ್ಬ ಮರಿ ದುರ್ವಾಸ; ಕೂಡಲೇ ಒಗೆಯುತ್ತಾನೆ "ಧರ್ಮಪರಾಙ್ಮುಖ" "ಐಶ್ವರ್ಯಮತ್ತ" ಇತ್ಯಾದಿ ಇಟ್ಟಿಗೆ ಚೂರನ್ನು

ದುಷ್ಯಂತನ ಕಡೆಗೆ. ಅವನಾದರೋ 'ವಿಶೇಷ ನಿಂದಿತನಾದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ತನ್ನ ಸಹನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ, ತನ್ನ ಘನತೆಯಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಗೌತಮಿಗೆ ತೋಚುತ್ತದೆ ಸ್ತ್ರೀ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಒಂದು ನೇರಕಾರ್ಯ: ಶಕುಂತಳೆಯ ಮುಸುಕನ್ನು ಓರೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ದುಷ್ಯಂತನೆದುರಿಗೆ ಥಳಥಳಿಸುತ್ತದೆ "ಅಕ್ಲಿಷ್ಟಕಾನ್ತಿ"ಯ ರೂಪರಾಶಿ, ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರಮ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಬಂದಂತೆ. ಕೊಂಚ ಓಲಾಡುತ್ತದೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು, ಡೋಲಾಯಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ ಚಿತ್ತ. ಆದರೂ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆನಿಂದ ಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲ; ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಗರ್ಭಿಣಿಯನ್ನು ತನ್ನವಳೆನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಹಾರಿಗೆ, "ಈದೃಶಂ ನಾಮ ಸುಖೋಪನತಂ ರೂಪಂ ದೃಷ್ಟ್ವಾ ಕೋಽನ್ಯೋ ವಿಚಾರಯತಿ।" ಎಂಬ ಆತ್ಮಗತವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ದುಷ್ಯಂತ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇಂಥ ಕವಿ ಜಾಗರೂಕತೆಗೆ "ಪಾತ್ರದ ಸುತ್ತ ಬೇಲಿ ಹಾಕುವುದು" (hedging a character) ಎಂದು ನಾಮಧೇಯ. ಶಾರ್ಙ್ಗರವನಾದರೋ 'ಅಭಿಮರ್ಶ' 'ದಸ್ಯು' 'ವಿನಿಪಾತ' ಇತ್ಯಾದಿ ಬೆಣಚುಕಲ್ಲನ್ನೇ ಬೀರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಂತೆ ಮರ್ಯಾತ್ತನಲ್ಲದ ಶಾರದ್ವತ ಅರಸನ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ನೀಡೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ.

ಈಗ ಅವಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರುವ ಕೆಲಸ ವಿಪರೀತ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಅಂಥ ಅನುರಾಗಕ್ಕೇ ಅವಸ್ಥಾಂತರವಾಗಿರುವಾಗ ನೆನಪುಗಳಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ! 'ಆರ್ಯಪುತ್ರ' ಎಂಬ ಅರ್ಧೋಕ್ತಿಯನ್ನು ತಡೆದು, 'ಪೌರವ, ಮುಗ್ಧೆಯನ್ನು ವಂಚಿಸಬೇಡ!' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. 'ಮಾತೇಕೆ, ಅಭಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ತೋರಿಸೋಣ,' ಎಂದು ನೋಡಿದರೆ ವಂಚಿಸಿ ಮಾಯವಾಗಿದೆ ಅದು! ನತದೃಷ್ಟೆ "ಅಂಗುಲೀಯಕ ಶೂನ್ಯಾಮೇಽಂಗುಲಿಃ" ಎಂದು ಚೀರಿದೊಡನೆ ಧಸಕ್ಕೆನ್ನುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ಎದೆ; ಆಕಸ್ಮಿಕ ದುರ್ಘಟನೆಯ ಪೈಶಾಚಿಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಂಡು ನಮಗೆ ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿ. ಆದರೂ ನೇತ್ರಗಳು ಬಿಟ್ಟಾವೆ ಮುಂದಣ ಕಥೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಕಾಮನೆಯನ್ನು, ನಿಗ್ರಹವುಂಟೆ ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ! ಶಚೀ ತೀರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಂಗುರ ಬಿದ್ದು ಹೋಗಿರಬಹುದೆಂದು ಗೌತಮಿ ಹೇಳಿದೊಡನೆ, ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಈ ಮಹಿಳೆ ದುರುದ್ದೇಶದವಳೆಂಬ ಶಂಕೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆ ಅಗತ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಗಂಭೀರ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಕಟುವಾದ ನುಡಿಯನ್ನೇ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಯಥಾರ್ಥ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ವರದಿಗೈಯುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ; 'ಸರಿ, ಕೇಳುತ್ತ ಇದ್ದೇನೆ' ಎಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ರಾಜ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ನಿಂದೆ ಅಪ್ರಕೃತ; ನಿಂದೆಯಕಡೆಗೆ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಓಡಿಸುವಾತ ನಾಟಕದ ನೋಟಕನಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯ ಕಟಕಿ (dramatic irony) ಎಷ್ಟು ಮುಖವಾಗಿದೆ, ಎಷ್ಟು ಜಾಜ್ವಲ್ಯಮಾನವಾಗಿದೆ, ಇಲ್ಲಿ! ದೀರ್ಘಾಪಾಂಗದ ನೀರಡಿಕೆಯನ್ನು ತೀರಿಸಿದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತ್ವದ ಕಂಪು ತಾನೇ

ತಾನು; ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಥನ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬೇಕೆ! ಆದರೂ ಅದು ಕೃತಕ ಕಲ್ಪನೆಯೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ, ಕಾಲಗುಣದಿಂದ. ಹಳಿಯು ತ್ತಾನೆ ಹೆಂಗಸರ "ಅನೃತಮಯ ವಾಙ್ಮಧು"ವನ್ನು "ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಪಟುತ್ವ"ವನ್ನು. ಈ ಸಂದರ್ಭ ಮಿಲ್ಟನ್ ಕವಿಯ "ಜಗಜಟ್ಟಿ ಸ್ಯಾಮ್ಸನ್" (Samson Agonistes) ರೂಪಕದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕ ಸ್ಯಾಮ್ಸನ್, ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ದುಷ್ಟೆ ಡೆಲಿಲ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಜೇನುಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುವಾಗ, ಕಟುವಾಕ್ಕಿನಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಕಶಾಪ್ರಹಾರ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕೊಂಚ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಅಭಿಶಾಪವನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಸತ್ಯದ ಪುತ್ರಿಯೂ ಶುಚಿಯ ಪುತ್ಥಳಿಯೂ ಆದ ಶಕುಂತಳೆ ಕನಲುತ್ತಾಳೆ; "ಅನಾರ್ಯ"ನೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಅವನನ್ನು. ಅವಳ "ಅತಿಲೋಹಿತಾಕ್ಷಿ"ಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸಿ, 'ಕುಟಿಲ ಕೋಪವೆ ಇದು?' ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅಲ್ಲಾಡಿಸುತ್ತದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು. ನಯವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಭದ್ರೆ, ದುಷ್ಯಂತನ ಚರಿತ ಲೋಕವಿದಿತ; ದುಷ್ಕಾರ್ಯವೇನೂ ಆಗಿಲ್ಲವಲ್ಲ ನನ್ನಿಂದ!' ಮತ್ತೇನನ್ನು ಎಸಗಬಲ್ಲಳು ಈ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶುಕುಂತಳೆ, 'ಅಯ್ಯೋ, ಪುರುವಂಶಸ್ಥನನ್ನು ನಂಬಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಚಾರಿಣಿಯಾದೆ!' ಎಂಬ ಗೋಳಾಟವನ್ನಲ್ಲದೆ! ಕಠಿಣತಮ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿಯೂ ಅವಳ ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ: ತನ್ನನ್ನು ದೂಷಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾಳೆಯೇ ವಿನಾ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಚಾಲಕರಾದ ಸಖಿಯರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೂಡ ಆಡುವುದಿಲ್ಲ! ಜಗಳಕ್ಕೆ ಕಾಲು ಕೆರೆಯು ತ್ತಿರುವ ತಲೆಸಿತ್ಥದ ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಬಯ್ಯುತ್ತಾನೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು, ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು. 'ಈ ಹಗರಣ ನಮಗೇಕೆ? ಕಣ್ವನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದ್ದಾಯ್ತು. ಇಗೋ, ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯುಂಟು, ನೀನುಂಟು!' ಎಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಶಾರದ್ವತ. ಎಲ್ಲರೂ ಹೊರಡಲನುವಾಗುತ್ತಾರೆ. 'ನೀವೂ ನನ್ನನ್ನು ಬಿಡಬೇಡಿ!' ಎಂದು ಶಕುಂತಲೆ ಒರಲಿದರೆ, ಘರ್ಜನೆಯಿಂದ ದಟ್ಟಿಸಿ, 'ನಿನಗಿಲ್ಲಿಯೇ ಮೋಕ್ಷ'ವೆಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ ಶಠಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಾರ್ಙ್ಗರವ; ಹಾಗೂ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನ 'ನಿನಗೇಕೆ ಅಧರ್ಮ ಭೀರುತ್ವ?' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಶಿಲೆಯನ್ನು ಎಸೆಯುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತನತ್ತ. ಆದರೆ ಧೂರ್ತನೊಡನೆ ವಿವಾದ ಸಾಕಾಗಿದೆ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ; ಸಲಹೆಗಾಗಿ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ ಕುಲ ಪುರೋಹಿತನ ಕಡೆಗೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಲು ಬಿಗಡಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ: ಮುನಿ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವಂತಿಲ್ಲ ಅಬಲೆ; ಅವಳಾರೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವಾಗಿ ರಾಜಾಲಯ ದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆಂತು ಬಿಡಾರ? ಯಾವ ನಿರ್ಧಾರ ನ್ಯಾಯ ಈಗ?

ಐದನೇ ಅಂಕದ ಈ ಭಾಗ ಅಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ತವಿಟ್ಟು ಲಕ್ಷಿಸಿರುವವರು ಅತಿ ಕಡಮೆ. ಇದುವರೆಗೂ ಆಗಿರುವ ರಾದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇನಕೆಯಿಂದಾಗುವ ಅದ್ಭುತವನ್ನೂ ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಕೃತ ಭಾಗವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ. ಅಲ್ಲದೆ, ಶಕುಂತಳೆಯ ಕೂಗು "ಯೂಯ

ಮಪಿ ಮಾಂ ಪರಿತ್ಯಜಥ'', ದುಷ್ಯಂತನ "ಸೋಽಸ್ಮಾಭಿರರ್ಥಃಪ್ರತ್ಯಾದಿಷ್ಟ ಏವ'', ಮತ್ತು "ಕಾಮಂ ಪ್ರತ್ಯಾದಿಷ್ಟಾಂ ಸ್ಮರಾಮಿ ನ ಪರಿಗ್ರಹಂ ಮುನೇಸ್ತನಯಾಮ್'' —ಇವುಗಳಿಂದ 'ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ದುಷ್ಯಂತ ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿದ' ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳಲಾಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಮೇಲಣವರಾರೋ ಹಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರು ಎಂಬುದಿರಲಿ. ದುಷ್ಯಂತ ಅವಳನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿದನೇ ನೋಡೋಣ. ಸರಿಯಾದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾರದೇ ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗಿ ಪುರೋಹಿತ ಸೋಮರಾತನ ಶರಣುಹೊಗುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ:

ಭವನ್ತಮೇವಾತ್ರ ಗುರುಲಾಘವಂ ಪೃಚ್ಛಾಮಿ ।
ಮೂಢಃ ಸ್ಯಾಮಹಮೇಷಾ ವಾ ವದೇನ್ಮಿಥ್ಯೇತಿ ಸಂಶಯೇ ।
ದಾರತ್ಯಾಗೀ ಭವಾಮ್ಯಾಹೋ ಪರಸ್ತ್ರೀಸ್ಪರ್ಶಪಾಂಸುಲಃ ॥ (V—೨೯)

(ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪುರೋಹಿತನ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆಂದು ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ನ ಪಾಠ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆ[೬೪]) ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಿ ಆತ ಸಲಹೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಇಂತು: ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿರತಕ್ಕದ್ದು; ಅವಳು ಗಂಡು ಕೂಸನ್ನು ಹಡೆದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದರೆ, ದುಷ್ಯಂತ ಅವಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸತಕ್ಕದ್ದು: "ಅಭಿನನ್ದ್ಯ ಶುದ್ಧಾನ್ತಮೇನಾಂ ಪ್ರವೇಶಯಿಷ್ಯಸಿ।'' ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಲಿರುವ ತನಯನೇ ರಾಜನಿಗೆ ಮೊದಲ ಸಂತಾನವೆಂದು ಸಾಧುವಾಣಿಯಿದೆ. "ಯಥಾ ಗುರುಭ್ಯೋ ರೋಚತೇ।'' ಎಂದು ಅದನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ. ಶಕುಂತಳೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ ಸೋಮರಾತನನ್ನು. ಹಾಗೆಂದಮೇಲೆ ದುಷ್ಯಂತ ಅವಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟನೆನ್ನುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗದ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ರಾಣಿವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಿಲ್ಲ, ನಿಜ; ಹಾಗೂ, ತನ್ನವಳಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೊರದೂಡಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಈಯಲಿರುವ ಕುಮಾರ ಹುಟ್ಟಲಿದ್ದಾನೆ ಮುಂದೆ; ಪ್ರಸಂಗ ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗಬೇಕು ಅವನಿಂದ. ಏಳನೇ ಅಂಕದ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿಯೇ; ಅಂಕ ಅಂಕವನ್ನು ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ. ಅಂತೂ, ದುಷ್ಯಂತ "ಮುಗ್ಧ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಕೊಚ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಎಳೆದು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟವ''[೬೫] ಎನ್ನುವುದು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಅನ್ಯಾಯ.

ಪುರೋಹಿತನ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆ ಇರಲಾಗದು, ಅವಳ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಅದು ಕಡಮೆ, ಎಂದಲ್ಲ; ಈಗ ತಾನೊಬ್ಬ ತಬ್ಬಲಿಯೆಂಬ ಭಾವನೆ ಅವಳಿಗೆ; ಇಂಥ ಕಡೆಯಲ್ಲೇ ತನಗೆ ಆಶ್ರಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಗೆ ಹಠ ಹಿಡಿದಾಳು? "ಅವಳು ರಾಜಪುರೋಹಿತನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದ ದುರವಸ್ಥೆ ಒದಗುವುದು. ಎಂಥ ಸಹನೆಯ ಮೂರ್ತಿಗೂ ಈ ಕೊನೆಯ ವಿಷದ ಗುಳಿಗೆಯನ್ನು ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ.''[೬೬] 'ದುರವಸ್ಥೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು; ಸೋಮರಾತನ ಮೇಲೇಕೆ ಇಂಥ ಪರುಷಾಸ್ತ್ರ?

ತನ್ನ ಎದೆಯ ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಪ್ರೇಮ ತಪ್ಪಾಯ್ತೆ; ತಾನು ಗಾಢ ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆರಾಧಿಸಿದ ರಾಜ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ಏತಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದಿರುವ: ನಿರಪರಾಧಿನಿ ಯಾದರೂ ಅವಿವಾಹಿತ ಗರ್ಭಿಣಿಯೆಂಬ ಅಭಿಶಾಪ ತನ್ನನ್ನು ತಟ್ಟಿತಲ್ಲವೆ—ಈ ಮೂರೂ ದತ್ತೂರಿ ಪಾಷಾಣ ಕೃಷ್ಣಸರ್ಪದ ವಿಷಗಳು; ನುಂಗಲಾರದ ನಂಜಾಗಿ ಅವಳ ಗಂಟಲೊಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿವೆ. ಎಲ್ಲಿದ್ದರೇನು, ಏನಾದರೇನು ಎಂಬ ಹತಾಶೆಯ ಶೂನ್ಯಚಿತ್ತ ಈಗ ಅವಳದ್ದು. ಯಾವೊಂದು ಸಂಕಲ್ಪವೂ ಆಗಲಾರದು ಅವಳಿಂದ; ಅವಳಿಗಾಗಿ ಕಾರ್ಯನತ್ಸಲರಾಗಬೇಕು ಮರುಕದ ಮತ್ತಾರಾದರೂ. ಪುರೋಹಿತನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಿರಲಾಗದು, ಎರಡು ಕಾರಣದಿಂದ. ಅವಳು ಪ್ರಸವಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಕಥೆಗೆ ಕೊನೆ; ಉಂಗುರದ ಪ್ರಕರಣ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಡಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆ ಏರ್ಪಾಡು ಸಪ್ಪೆ ಸಪ್ಪೆ. ಅಚ್ಚರಿಕಥೆ (romance)ಯ ಸುವಾಸನಾ ತೈಲವನ್ನೂ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ (realism)ಯ ನೀರನ್ನೂ ಬೆರಸಿದಂತಾಗು ತ್ತದೆ. 'ಒಳಗಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ, ಬಿರುಕುಬಿಡು!' ಎಂದು 'ಭಗವತಿ ವಸುಧೆ'ಯನ್ನು ಶಕುಂತಳೆ ಅಂಗಲಾಚಿದರೆ, ಮೇನಕೆ ಮೇಲಿನಿಂದ ಬಂದು ಅವಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ ದಾಕ್ಷಾಯಿಣಿಯ ಬಳಿಗೆ. ಅದ್ಭುತ ಘಟನೆಯೆಂದರೆ ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಯಿ ಚಪ್ಪರಿಸುವ ಚಾಪಲ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ; ಅದು ಯುಕ್ತವಾಗಿರು ವಾಗ ಕೇಳಬೇಕೆ?

ಇಷ್ಟೇ ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಸಾರ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಯಾವುದೋ ಗೂಢಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಗೆಯುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. "ಲೋಕ ಕೈಬಿಟ್ಟಮೇಲೆ ಆಕೆಗೆ ಗತಿ ಯಾರು? ಆಕೆಯ ಭಾಗದ ದೈವ, ಧರ್ಮ." "ಭೂಮಿ ನಿರಸನ ಮಾಡಿ ದುದನ್ನು ಸ್ವರ್ಗ ತಾನೇ ಕೂಡಿಸಬೇಕು?" ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ "ಆ ಧರ್ಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ದೊರೆಯದೆ ಹೋದರೆ ಧರ್ಮ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿ ದೊರೆತೀತು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ? ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಕೆಗೆ ಸ್ವರ್ಗ ಪ್ರವಾಸ ಆಗಬೇಕಾದ್ದು. ದೇವರೇ ಇನ್ನು ಆಕೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಬೇಕು."[87] ಶಕುಂತಳೆಯ ಅಹವಾಲಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಜವಾಬು ಇನ್ನೂ ಗೊತ್ತುವಳಿಯಾಗಿಲ್ಲವಾಗಿ 'ನಿರಸನ'ವೆಂಬ ನುಡಿ ತಗದು; 'ಲೋಕ' ಅವಳನ್ನು 'ಕೈಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ'; ಕುಲಪುರೋಹಿತನ ಆಗಮಾಚಾರ ಶುದ್ಧವಾದ 'ವೈದಿಕ' ವಸತಿ ಯಲ್ಲಿ ಬೀಡೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಸಕಲ ಶುಶ್ರೂಷೆಯೂ ಕಾದಿವೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಸ್ವರ್ಗ' ಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಹರವು, ಅಷ್ಟೆ. ದೈವ ದೇವರೆಂಬ ಪದಗಳು ಬಲು ದೊಡ್ಡವು; ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸ ಹೊರಟರೆ ಭಾವನಾತರ್ಕ ವಿಭಾವನಾತರ್ಕ ಎರಡೂ ಬೀಸಿ ಸಂದೇಹ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆಕ್ಷೇಪವೆಂಬ ಮುಳ್ಳಿರುವ ಜೇನುಗಳ ಗೂಡು ಚೆದರಿ ಎದ್ದಾವು, ಜೋಕೆ!

ತಪೋವನ ಹೇಮಕೂಟ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಎಂತೋ ಅಂತೆಯೇ ರಾಜಧಾನಿ ರಾಜಾಲಯ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೂ ಮರುಳಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗರವನಿಗೆ

ದುಷ್ಯಂತನ ಅರಮನೆಯೊಂದು "ಹುತವಹಪರೀತಂ ಗೃಹಮ್"; ಶಾರದ್ವತನಿಗೆ ಪುರಜನರೆಲ್ಲರೂ "ಸುಖಸಂಗಿ"ಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅಶುಚಿಯೂ ಸುಪ್ತರೂ ಆದ "ಬದ್ಧ" ಜೀವಿಗಳು. ತಮಗೆ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಕವಿಯ ಅಭಿಮತವೆಂದಾಗಲೀ ಅವರ ವರ್ಣನೆ ಸತ್ಯವೆಂದಾಗಲೀ ತಿಳಿದರೆ ಮೋಸ. ದುಷ್ಯಂತ ಮಹಾತ್ಮನ ವಾಸಸ್ಥಾನ, ಅವನಿಂದ ಶಾಸಿತರಾದ ನಾಗರಿಕ ಸಂದೋಹ—ಅವನ್ನು ಮೂಗೆತ್ತಿ ನೋಡುವವ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಪ್ರಮತ್ತ, ಅಜ್ಞ. ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಶಾರದ್ವತರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಜೋರು ಗಡದ್ದಾಗಿದೆ; ಒಬ್ಬ ಹದ್ದುಮೀರಿದ ಬಯ್ಗುಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ ತನ್ನ ನಿಷ್ಠುರವನ್ನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ತುಂಡರಿಸಿ ಬೀಸಾಡುವಂದದ ಕೃತ್ಯದಲ್ಲಿ. ತಪೋವನದ ಬಾಳು ಅವರನ್ನೇನೂ ಪಕ್ವಮಾಡಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸದು. ಗೆಳತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾಣ ಕೊಡಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಗಳೆಲ್ಲಿ, ಸಂಯಮ ಬಾಹಿರರಾದ ಈ ಮೊಂಡು ಫಕೀರರೆಲ್ಲಿ! ರಾಜಮುನಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಿ ಕಳವಳಗೊಳಿಸುವುದೂ ಬಡ ಶಕುಂತಳೆಯ ಸಂಕಟವನ್ನು ಎರಡರಷ್ಟಾಗಿಸುವುದೂ ತಮ್ಮ ನಿಯಮಿತ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಬಗೆದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಕಪಟಿಗಳು, ಸರಳವೃತ್ತಿಯವರು, ನಿಜ; ರಾಜನಿಂದ ಅನೃತ ವಂಚನೆ ದುಷ್ಕಾರ್ಯ ಆಗಿರುವುದೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಸತ್ಯಾರ್ಥ, ನಿಜ; ಆದರೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ದುರ್ವಿನಯದಿಂದ ಅವರೇಕೆ ವರ್ತಿಸಬೇಕು? ಕಣ್ವ ಏತಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನು ಆರಿಸಿದನೋ ತಿಳಿಯದು; ತಪೋವನದವರಲ್ಲ ಅವರು, ಜಂಗಲಿನವರು. ಅವರ ಸ್ವಭಾವವೂ ನಡೆನುಡಿಯೂ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲಜನಕ; ಆದರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ಅನುಚಿತ. ನೃಪಾಲ ಸೌಧವನ್ನು ಹಳಿದಿರುವವರು ಅವರಿಬ್ಬರೇ ಅಲ್ಲ. ಟ್ಯಾಗೋರನ ನುಡಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ: "ಕಲ್ಲೆದೆಗಳೂ ಪ್ರಣಯದ ವಕ್ರರೀತಿಗಳೂ ಸಂಗಮದ ತೊಂದರೆಗಳೂ ತುಂಬಿರುವ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ":[೮೮] ಈ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಆಸ್ಥಾನ ಬೇರೆ, ದುಷ್ಯಂತ ರಾಜರ್ಷಿಯ ಆಸ್ಥಾನ ಬೇರೆ.

"ಅನಿರ್ವರ್ಣನೀಯಂ ಪರಕಲತ್ರಮ್" ಎಂಬುದನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತ, "ರಾಜನ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವನಲ್ಲುಂಟಾದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲಣ ಪ್ರೀತಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಸಂಗತಿ, ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಕವಿಯ ಧ್ಯೇಯ"[೮೯] ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸ. "ಸೋಽರ್ಥಃ=ಆ ಪದಾರ್ಥ"ವೆಂಬುದನ್ನೂ ನೋಡಿ ಎಂದು ಆತನ ವಾದ. ಚರ್ಚಾರ್ಹವಲ್ಲ ಈ ವಿಲಕ್ಷಣ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

೬) ಷಷ್ಠಾಂಕದ ವಿರಚನೆ ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ತೋರಿದೆ ಕೆಲವು ತಜ್ಞರಿಗೆ. "ನಾನಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನ ಬಲು ಹೆಚ್ಚು; ಎಷ್ಟು ದೃಶ್ಯಗಳೋ ಅಷ್ಟು ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು; ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಗಿಂತ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಯೋಚನೆ ಕವಿಗೆ."[೯೦] "ಉಳಿದ ಅಂಕಗಳಷ್ಟು ನೀಟಾಗಿಯೂ

ನುಣುಪಾಗಿಯೂ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ತಟ್ಟಿ ತಾಕುವುದಿಲ್ಲ ಆರನೇ ಅಂಕ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ.''[91] ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಕಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಬೆಸ್ತನ ಪ್ರವೇಶಕವನ್ನು ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ನ ಮತದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದರೆ, ಏಳನೇ ಅಂಕಕ್ಕಿಂತ ೧೦ ಸಾಲು ಕಡಮೆ, ಒಂದನೇದಕ್ಕಿಂತ ೮ ಸಾಲು ಜಾಸ್ತಿ ಅದರ ಉದ್ದ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ :

ಅಂಕ	I	ಪಂಕ್ತಿ :	೩೨೨		
	II		೨೩೬		
	III		೨೪೦		
	IV		೨೯೯	ಒಟ್ಟು :	೨೧೦೯
	V		೨೮೬	ಸರಾಸರಿ :	೩೦೧
	ಪ್ರವೇಶಕ		೫೬		
ಅಂಕ	VI		೩೩೦		
	VII		೩೪೦		

ನಾಲ್ಕು ಐದನೇ ಅಂಕಗಳು ಸರಾಸರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ; ಒಂದು ಆರು ಏಳನೇ ಅಂಕಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ೨೦, ೩೦, ೪೦ ಸಾಲುಗಳಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವು. ಅವುಗಳ ವೈಶಾಲ್ಯದ ಅಂತರ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಲ್ಲ; ಮತ್ತು ಗಣಿತ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸದರವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ನಿಜವಾಗಿ ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ ಎರಡು ಮೂರನೇ ಅಂಕಗಳ ಹ್ರಸ್ವತೆ. ಎಂದರೆ ಅವೂಕೂಡ ತೀರ ಮೋಟಕಾಗಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯಗಳ ಮೊತ್ತವನ್ನು ಇಳಿಗಡೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ :

ಅಂಕ	I ೩೪	VI ೩೨	III ೨೬	IV ೨೨
,,	VII ೩೪	V ೩೧		II ೧೮

ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಡಮೆ ; ಅದರಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ವೃತ್ತಾಂತ ತುಂಬಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಸರಿಯೆ. ಆದರೆ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲೂ ಕಡಮೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ; ಸಖಿಯರು ಋಷಿಪತ್ನಿಯರು ಶಿಷ್ಯರು ಮುಂತಾದವರ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪದ್ಯರಚನೆಗೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅವಕಾಶ ಕಡಮೆ. ಸಾರಸ್ವತ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪದವಿಡುವಾಗ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಮರೆಯಬಾರದು, ಹಾಗೂ ಅದೊಂದೇ ಕವಿಯ ಧ್ಯೇಯವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅಗತ್ಯಬಿದ್ದಾಗ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತದೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ, ಆಗ ತಲೆಬಾಗಲೇಬೇಕು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ.

ಆರನೇ ಅಂಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಅಂತಿಂತು ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋದಂತೆ ಹೊರಗೆ ತೋರಿಬಂದರೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಘಟನಾವಳಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಅನುತಾಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ; ಅದು ಅವನ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ. ಅವನ ಉದಾತ್ತತೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅಂತಃಚಕ್ಷುವನ್ನು ತೊಳೆದು ಎತ್ತಿ ನಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುವುದು

ಆವಶ್ಯಕ. ಶಕುಂತಳೆಯ ನಿರಾಕರಣೆಯೊಂದು ಘೋರ ಪಾತಕವೆಂದೂ ದಾರುಣಾತ್ಮನಾದ ತಾನು ಆವುದೋ ಮೋಹಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕೈಯಾರೆ ಮಾಡಿದೆನೆಂದೂ ಅದರಿಂದ ತನಗೆ ವಿಮೋಚನೆಯಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಅವನ ನಿಶ್ಚಯ. ಅವನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ಅಗಲವನ್ನಾಗಲೀ ಖೇದದ ಆಳವನ್ನಾಗಲೀ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ತಿರುತಿರುಗಿ ದಂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ತನ್ನನ್ನು ; ತಿರುತಿರುಗಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾನೆ ನರಳಿಕೆಯ ಕಪ್ಪು ಸರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ನಿಷ್ಕಾರಣ ಅವಹೇಳನದಿಂದ ಸಂತಪ್ತಳಾದ ಪ್ರಿಯೆ ತನ್ನ ಮೇಲಿಟ್ಟ ಕಡೆಯ ನೋಟವನ್ನು ಮರೆಯಲಾರ ; ಅದು ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವನ ಹೃದಯ ನೂರು ಚೂರು :

> ಪುನರ್ದೃಷ್ಟಿಂ ಬಾಷ್ಪಪ್ರಸರಕಲುಷಾಮರ್ಪಿತವತೀ ಮಯಿ ಕ್ರೂರೇ ಯತ್ತತ್ಸ
> ವಿಷಮಿವ ಶಲ್ಯಂ ದಹತಿ ಮಾಮ್ ‖ (VI—೯)

ಇದರಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದಿದೆ "ಅಗಮೆಮ್ನಾನ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ರಾಜಕುವರಿ ಐಫಿಜೆನಯ (Iphigenia) ಳನ್ನು ಮೇಕೆಯಂತೆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ ; ಎಲ್ಲಿ ಕಿರಿಚಿ ನರಯಜ್ಞವನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿಯಾಳೋ ಎಂಬ ಭೀತಿಯಿಂದ ಅವಳ ತುಟಿಗಳಿಗೆ ತಡೆಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ

> ಹಳದಿ ಮೇಲುಹೊದಿಕೆಯ ನೆಲಕೆ ಚೆಲ್ಲಿ, ಬಲಿಗಾರನೊಬ್ಬೊಬ್ಬನನು ಹೊಡೆದ
> ಳವಳು ಕರುಣೆ ಕರೆಯುವ ತನ್ನ ಕಣ್ಣಂಬುಗಳಿಂದ, ಚಿತ್ರ ಬರೆದಂತೆ
> ಸುಂದರಿಯಾಗಿ, ಪ್ರಯಾಸದಿಂ ಮಾತಾಡಲೆಳಸುತ್ತ.[12]

ಆದರೇನು ? ಮಗಳ ಲೋಚನಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಯುದ್ಧದಾಹದಿಂದ ಕಟುಕನಾಗಿರುವ ತಂದೆ ಅಗಮೆಮ್ನಾನಿಗೆ ; ಆದೇಶವೀಯುತ್ತಾನೆ ಪೂಜಾರಿ ತಂಡಕ್ಕೆ ; ಕೋಮಲ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಬಲಿಹೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಆ ಕೊಲೆಗಡುಕಕೃತ್ಯ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಸಾಯಸದೆಬಡಿಯುತ್ತದೆ ಆಮೇಲೆ. ಇಲ್ಲಾದರೋ ಪಾತಕವೆಂಬುದನ್ನೇ ಕಂಡರಿಯ ದುಷ್ಯಂತ; ಉಂಗುರ ನಷ್ಟವೇ ಹತಕಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅವನಮೂಲಕ, ಅವನ ಯತ್ನವೊಂದಕ್ಕೂ ಎಡೆಗೊಡದೆ, ನಡೆಸುತ್ತದೆ ಪಂಚಮಾಂಕದ 'ಪಂಚತ್ವ'ವನ್ನು ! ಉಂಗುರ ಲಾಭದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ನೆನಪು ಬಂದೊಡನೆ ದುರ್ಭರ ಪರಿತಾಪದ ಪ್ರವೇಶ. ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ನೋವನ್ನಿತ್ತವನು ತಾನೇ ಎಂದು ಅವನ ತೀರ್ಮಾನ. 'ನಿನ್ನನ್ನೆಂದೂ ಮದುವೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ' ಎಂದ ತನ್ನ ನಾಲಗೆಯನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ಸತೀರತ್ನದ ಅಂಗಾಲಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ತುಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಿದ್ಧ ; ಆದರೆ ಈಗ ಅವಳೆಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆಯೋ, ಏನಾಗಿದ್ದಾಳೆಯೋ ! "ಒಥೆಲೋ" ನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಥೆಲೊವಿನ ಆತ್ಮನಿಂದೆಯ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಇಲ್ಲಿ. ವಿಷಾದ ಬೇತಾಳ ಹೀಗೆ ಬಿಡದೆ ಬದಿಯೆಲುಬನ್ನು ಒತ್ತುತ್ತಿದ್ದರೂ ಪ್ರಜಾಹಿತದ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಹೆಗಲಮೇಲೆ. ಒಂದೊಂದು ದಿನ ಧರ್ಮಾಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಅರ್ಜಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು

ಆಗಗೊಡದು ನಿದ್ರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬಸವಳಿದಿರುವ ಅವನ ದೇಹ; ಎಷ್ಟು ಮಾನವೀಯವಾಗಿದೆ ಈ ಸಂಗತಿ, ಎಂಥ ಅನುಕಂಪೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ! ಆದರೂ ಸಚಿವರಿಂದ ವಿಚಾರಣೆಗೈಸಿ ವರದಿ ತರಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನೇ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ ನ್ಯಾಯವನ್ನು, ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಮಹಾಪೀಳಿಗೆಯ ರಾಜಧರ್ಮವನ್ನು. ದುಷ್ಯಂತನ ಈ ಕರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಎಲ್ಲರೂ ಮೆಚ್ಚತಕ್ಕ ಸದ್ಗುಣ. "ಅವನು ತನ್ನ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧಿಪತ್ಯದ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ಎಸಗುತ್ತಾನೆ."[93] 'ಅಯ್ಯೋ, ಅದೆಷ್ಟು ನೊಂದಳೋ ನೋಯುತ್ತಿರುವಳೋ ಸಾಧ್ವಿ' ಎಂಬ ಸಹಯಾತನೆಯೇ ಮುಳ್ಳುಹಾಸಿಗೆ; 'ಅದಾವ ಮೋಹಾಂಧಕಾರ ಹೇಗೆ ಬಂದು ಕವಿದು ಜೋಂಮು ಹಿಡಿಸಿತೋ ನನಗೆ!' ಎಂಬ ಸಂತಾಪವೇ ಕಾದ ಉಕ್ಕಿನ ದಿಂಬು; ಅವಳ ಕಡೆಯ ಅಶರಣ್ಯ ವೀಕ್ಷಣವೇ ಕಾಯವನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ಬಗಿಯುವ ಭರ್ಜಿ—ಇಂಥ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೀಗ ಸತ್ತಿಲ್ಲ, ಬದುಕಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಶಕುಂತಳೆ ದೊರಕಬಹುದೆಂದು ವಿದೂಷಕ ಆಶೆತೋರಿದರೆ, "ಮನೋರಥಾ ನಾಮ ತಟಪ್ರಪಾತಾಃ" ಎಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯ ಭೂಪ; ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಪುನಃ ಲಭಿಸಿರುವುದು ಮಂಗಳ ಸೂಚಕವೆಂದು ವಿದೂಷಕ ವಾದಿಸಿದರೆ, ತನ್ನಂತೆ ಅದೂ ಕ್ಷೀಣಪುಣ್ಯನಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಚಿಂತೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ. ಪಾಪ ಅನ್ಯಾಯ ಅವಿನಯವನ್ನು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಅವನು ಆಚರಿಸಿಲ್ಲ, ಯೋಚಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸತ್ಯಾಂಶ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು; ಕೊನೆಗೆ 'ಪರಿತ್ಯಾಗ' ಕೂಡ ಅವನಿಂದ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗೊತ್ತು. ಶಕುಂತಳೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದಾಳೆ, ಶುಭ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ, ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸಾನುಮತಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ನಮಗೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ನಿರ್ಧಾರವಾದರೋ ದುರಂತಕ್ಕೆಲ್ಲ ತಾನೇ ಏಕಮಾತ್ರ ಹೊಣೆ, ಅರಸನಲ್ಲ ತಾನು ಅರಗುಲಿ, ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷಕನಲ್ಲ ಸ್ತ್ರೀಹತಕ! ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆರು ಏಳನೇ ಅಂಕಗಳ ದುಷ್ಯಂತವೇದನೆ ನಿಜವಾಗಿ ಮಹೋನ್ನತ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವೇದನೆ. ಅದರ ಮರ್ಮವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೇ ಭ್ರಮೆಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಕೆಲ ಪಂಡಿತರು. "ವಿಯೋಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೋ ದೂರದ ಶಾಪಕ್ಕೆ ತಗಲುಹಾಕಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಏನೊಂದು ತಪ್ಪನ್ನೂ ಎಸಗದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ನೇರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ದುಷ್ಯಂತ ತಾಳದೇ ಇರುವುದು ಸಹಜವೆ."[94] ತಪ್ಪು ನೆಪ್ಪು ಹಾಗಿರಲಿ, ದಿಟವಾಗಿ ಕೆಟ್ಟುದನ್ನೇ ತಾನು ಗೈದಿರುವಂತೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಗಾಢಾಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಕಠೋರ ಆತ್ಮಭೇದನೆ, ಅಂತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುವ ಉತ್ತಾಪ.

ದುಷ್ಯಂತ ದುಃಖ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಆ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಂಚ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. "ದುಷ್ಯಂತನ ನರಳಾಟ ಕೇವಲ ಸ್ವಯಂಕೃತವೆಂದು ನಮಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಿಂದ ಬಾಹ್ಯವಾದ ನಿಮಿತ್ತಗಳು ಹೊರಿಸುವ ಅಳಲಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ವ್ಯಾಕುಲ ಹೆಚ್ಚಬಹುದು, ಅದರಿಂದ ನಮ್ಮ ವಿವೇಕ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಹೇಳ

ಲಾಗದು.''[95] ''ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ''ದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಾಡಿಗಟ್ಟುವುದು ಪರಮ ಪಾತಕವೆಂದು ತಿಳಿದೂ ಆ ಕೃತ್ಯವನ್ನೆಸಗುತ್ತಾನೆ ರಾಮ, ಪ್ರಜಾರಂಜನೆ ಪರಮ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಬಗೆದು. ತನ್ನಿಂದಾದ 'ಅಬಲಾವಧೆ'ಗಾಗಿ ಅತಿ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಪರಿತಾಪ ಅವನಿಗೆ; ಘನವಿಷಾದದ ಪ್ರಳಯವರ್ಷವನ್ನು ಭವಭೂತಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು; ಕಾಳಿದಾಸನಿಂದ ಅದಾಗದು, ಭಾಸನಿಗಂತೂ ಅದು ತೀರ ಅಸಾಧ್ಯ. ''ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ''ದಲ್ಲಿ 'ಅಳಿದು ಹೋಗಿರುವ' ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮೇಲಣ ಅಳಿವಿಲ್ಲದ ನಲ್ಮೆಯಿಂದ ವತ್ಸರಾಜನಿಗೆ ತುಂಬ ಶೋಕ; ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ ನಲ್ಲಳಿಗೆ ತಾನೊಮ್ಮೆ—ಒಂದೇ ಸಲವೆಂದು ನಂಬೋಣವೆ?—ಮಾಡಿದ ದ್ರೋಹದ ಕಹಿ ನೆನಪು. ಐದನೇ ಅಂಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

ರಾಜಾ: ಯದ್ಯ ಕುಪಿತಾ ಕಿಮರ್ಥಂ ನಾಲಂಕೃತಾಸಿ.

ವಾಸವದತ್ತಾ: ಇತಃ ಪರಂ ಕಿಮ್.

ರಾಜಾ: ಕಿಂ ವಿರಚಿಕಾ ಸ್ಮರಸಿ

ವಾಸವದತ್ತಾ: (ಸರೋಷಮ್) ಆ ಅಪೇಹಿ, ಇಹಮಪಿ ವಿರಚಿಕಾ!

ಹೀಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಅಪರಾಧಗೈದವನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವೇ ನೈಜ, ನಿರಪರಾಧಿಯ ಸಂತಾಪ ಸಟೆ, ಎನ್ನುವುದು ಯಾವ ನ್ಯಾಯ? ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿ. ''ಶಾಕುನ್ತಲ''ದಲ್ಲಿ ಪೀಡೆಯಾಗುವ ಖಳಸ್ಥಾನ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ ದುಷ್ಯಂತಾಂಗುಲೀಯಕಗಳಿಗೆ ವಿಾಸಲು; ದುಷ್ಯಂತ ನಿಷ್ಕಲುಷಿತನೆಂಬುದನ್ನು ಬಲ್ಲೆವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಾವು. ದುಷ್ಯಂತನಿಗಾದರೋ ತಾನೊಬ್ಬ ಖಳಶೇಖರನೆಂದೇ ನಿಶ್ಶಂಕೆ. ಭಗವಾನ್ ಮಾರೀಚ ನಿಜವನ್ನು ತಿಳಿಯಹೇಳಿದ ನಂತರ ಅವನಿಗೆ ಆತ್ಮದ್ವೇಷದಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ; ಆದರೆ ಆ ಅವಧಿ ಪೂರ್ತ—ಅದರ ಒಂದು ಘಂಟೆ ಸಂವತ್ಸರಕ್ಕಿಂತ ದೀರ್ಘ—ಅವನು ವ್ಯಸನವೈತರಣಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗೇಳುತ್ತಿದ್ದನೋ ಇಲ್ಲವೊ!

ಭಾವಪ್ರದರ್ಶನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸರದು ವಸಿಷ್ಠ ಗೋತ್ರ, ಭವಭೂತಿಯದು ಕೌಶಿಕ ಗೋತ್ರ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಲಲಿತಪದ ಜಾಲದಿಂದ, ಹಿತಮಿತವಾಗಿ, ಘನಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತ, ಆಡಂಬರ ಗಲಭೆ ಅತಿ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದಗೊಡದೆ, ನೋಟಕರಿಗೆ ನಯ ಸಂತಸವುಂಟಾಗುವಂತೆ, ರಂಗಕ್ಕೆ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಕಳೆಕಟ್ಟುವಂತೆ, ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ ರೂಪಕವನ್ನು. ಭವಭೂತಿ ವಿಪರೀತವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಅಂಜಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಸಮಾಸ ಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಆಟೋಪ ಕ್ಷೋಭೆ ಮಹಾವೈಭವಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತ, ರಂಗವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ ಅಬ್ಬರ ಏರಿಳಿತ ಕೋಲಾಹಲದಿಂದ. ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಬರೆಯಬಲ್ಲ ಆತ, ಮೃದು ಭಾವಗಳನ್ನೂ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅವನ ಚಿತ್ತದ ಓಟವಿರುವುದು ಆರ್ಭಟದ ಕಡೆಗೇ. ''ಭವಭೂತಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಅಧಿಕ ರಾಗ ತೀವ್ರನಾದ ಲೇಖಕ. 'ಉಸಿರಾಡುವ ನುಡಿಗಳೂ ಉರಿಯುವ ಭಾವನೆಗಳೂ

ಅವನವು' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.''[೯೬] ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ ಭವಭೂತಿ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕವಿಯೋ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕವಿಯೋ? ರೂಪಕ ಕೈಗೊಂಡು ನೆರವೇರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಧಾನ ಕರ್ತವ್ಯವಾವುದು? ನೋಟಕ ಸಮ್ಮೇಲನದ ಸಂತೃಪ್ತಿ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕವಿ ಮೋಲಿಯೇರ್ (Moliere) ತನ್ನ ಪಾತ್ರವೊಂದರಿಂದ ಆಡಿಸಿದ ವಾಕ್ಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕದ ಧರ್ಮಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರತಾಂಬೂಲವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ: ''ಎಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ, ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆ ನನಗೆ: ನಿಯಮಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಹೋನ್ನತ ನಿಯಮ ಸಂತೋಷ ಪಡಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲವೆ; ಆ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ರಂಗಕೃತಿ (a piece upon the stage) ಸರಿಯಾದೊಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದಂತಲ್ಲವೆ?''[೯೭] ಅದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಜತನಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಚ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ೧೮೭೬ರಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಸಾರ್ಸಿ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ವಿಮರ್ಶಕ: ''ಇದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬಹುದು ಇನ್ನು: ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ನಾಸ್ತಿ, ನಾಟಕ ನಾಸ್ತಿ, ನಾಟಕ ಕಲೆ ತನ್ನ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆದ ಪೂರ್ವವಿಧಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ.''[೯೮] ಉದಯನ—ವಾಸವದತ್ತೆ, ದುಷ್ಯಂತ—ಶಕುಂತಳೆ, ರಾಮ—ಸೀತೆಯರ ಪ್ರೇಮನಾಟಕ ಮೂರೂ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ; ಅದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಮೊದಲಿನೆರಡೂ ಗಭೀರಾರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ರಸಾವೇಶವನ್ನು ಹಾಳತಗೊಳಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿವೆ. ಬಹುಶಃ ನಾಟಕೀಯತೆ ಭಾಸನಲ್ಲಿ ಮುಂದು; ಕಾವ್ಯತೇಜಸ್ಸು ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಮುಂದು; ಅಂತರ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಕಟನೆ ಭಾಸನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು, ಸಮಷ್ಟಿ ಲಾವಣ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಭವಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಆವೇಗ ಮಿತಿಮೀರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಂಜನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂಯಮವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮ ಸೀತೆಯರೂ ಜನಕ ಕೌಸಲ್ಯೆಯರೂ ಅದೆಷ್ಟುಸಲ ಮೂರ್ಛೆಬೀಳುವುದು! 'ಅದು ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತೆಯೋ' 'ರೋದನ ವಿಲಾಸ'ವೋ? ಶೋಕಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಅಮರ ಕೋಶ. ''ಪ್ರಶಾನ್ತ ನಾಟಕ''ವೆಂದು ಶಾರದಾತನಯ ಕರೆಯುವ ''ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾ'' ಬಹುಶಃ ಭಾಸನದೇ ಆಗಿರಬೇಕು; ಹಾಗಾದರೆ ''ಶಾಕುನ್ತಲ''ವೂ ಒಂದು ''ಪ್ರಶಾನ್ತನಾಟಕ.'' ಪ್ರಶಾಂತವೆಂದರೆ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವ ಕರ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲ, ಹುಚ್ಚೆಬ್ಬಿಸುವ ಉದ್ವೇಗವಿಲ್ಲ, ಎಂದರ್ಥ; ಗಭೀರತೆಯಾಗಲೀ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದುಃಖವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಎಂದಲ್ಲ ಅರ್ಥ. ''ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ''ವನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸ: ''ನಯವೂ ಅಳತೆಗೊಳಪಟ್ಟುದೂ ಆದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ನಡೆಯನ್ನು ಬಿಗಿಯಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ವಾತಾವರಣ ಕವಿದು ಕೊಂಡಿದೆ; ಕೃತಕ ಮಿಥ್ಯೆತೆಯಾಗಲೀ ಭಾವವೈಪರೀತ್ಯವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವೂ ಯಥಾರ್ಥವೂ ಆದ ಕರುಣರಸದ ಪ್ರಗತಿ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ ಮಾನವತೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ.''[೯೯]

ಈ ವರ್ಣನೆ ಅಕ್ಷರಶಃ “ ಶಾಕುನ್ತಲ ”ಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಭವಭೂತಿಯ ಪದ್ಧತಿ ಕಳಪೆ ಯೆಂದಲ್ಲ, ಕುರೂಪವೆಂದಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವವರ ಹೃದಯಗ್ರಂಥಿಗಳು ಸೆಟೆದುಕೊಂಡೇ ಇರಬೇಕು, ಅವರ ವದನದಿಂದ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಕದುಷ್ಣವಾರಿ ಸಡಿಲುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕು, ಮೊದಲಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ. ಅದಿರಲಿ. ಈ ಮೂರು ಮಹಾ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಿಂದಲೂ ಆಳದ ಭಾವ ಭಾವನೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಾರದೆಂಬ ವಿಚಿತ್ರ ವಚನವೊಂದನ್ನು ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ, ಕೀತ್.[100] ಚರ್ಚೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ನುಡಿಯಲ್ಲ ಅದು ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಮುಖವೆದುರು ಶಾಸನಕಂಬದಂತೆ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ಆತ ನೋಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದುಬಿಟ್ಟರೆ ನಾವು ಮಾತನ್ನಾಡಿ ಏನು ಫಲ ?

ದುಃಖಾರ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಂಧುಮಿತ್ರರ ಹಿತವಚನ, ಸ್ಥಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಮಾಧಾನ, ನಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಕಾಲದ ಸಂತೈಕೆ, ಕಾಯಕ ನಿಷ್ಠೆಯ ಸೇವೆ, ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಸಹಾಯ, ಮತಧರ್ಮ ದರ್ಶನಾದಿ ಬೋಧೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾನಾ ಭೃತ್ಯರುಂಟು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಊಳಿಗವೂ ಇದೆ; ಅದನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸು ವಂತಿಲ್ಲ ಗಂಡಸಾಗಲಿ ಹೆಂಗಸಾಗಲಿ. ಅವಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಬಳ್ಳ ಬಳ್ಳ ಕಂಬನಿಯನ್ನು ಸುರಿಸಿದರೆ ಅವನು ಒಬ್ಬರಿಗೂ ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಚಟಾಕು ಚಟಾಕ ನ್ನಾದರೂ ಸುರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಭಾಸ ಭವಭೂತಿ ಇಬ್ಬರೂ ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಕಾಳಿದಾಸ ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಶ್ರುಪೌರೋಹಿತ್ಯ (the ministry of tears) ಎಂದು ಅದನ್ನು ನಾವು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅದರೊಂದು ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೇ ತಯಾರಿಸ ಬಹುದು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಚುನಾಯಿಸಿದ ಮುಕ್ತಕಗಳಿಂದ. “ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ”ದ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, “ ಕುತ್ರ ವಾಸವದತ್ತಾ । ಚಿರಾತ್ ಖಲೂಪರತಾ ವಾಸವದತ್ತಾ । ” ಎಂಬ ಮೂರ್ಖ ಉದ್ಗಾರದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ ವಿದೂಷಕ ನಿಗೆ, ಅಳುತ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ವತ್ಸರಾಜ :

ದುಃಖಂ ತ್ಯಕ್ತುಂ ಬದ್ಧ ಮೂಲೋऽನುರಾಗಃ
ಸ್ಮೃತ್ವಾ ಸ್ಮೃತ್ವಾ ಯಾತಿ ದುಃಖಂ ನವತ್ವಮ್ ।
ಯಾತ್ರಾ ತ್ವೇಷಾ ಯದ್ ವಿಮುಚ್ಯೇಹ ಬಾಷ್ಪಂ
ಪ್ರಾಪ್ತಾನೃಣ್ಯಾ ಯಾತಿ ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಸಾದಮ್ ॥ (IV–೬)

ಅವನ ಮುಖವನ್ನು ತೊಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ನೀರನ್ನು ತರಲು ಹೊರಟುಹೋಗು ತ್ತಾನೆ ವಿದೂಷಕ. ಪದ್ಮಾವತಿ “ ಬಾಷ್ಪಾಕುಲ ಪಟಾನ್ತರಿತಮಾರ್ಯಪುತ್ರಸ್ಯ ಮುಖಮ್ । ” ಎಂದು ತಾನೂ ವಾಸವದತ್ತೆಯೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ನುಸುಳಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಾಸವದತ್ತೆ ‘ ನಾನು ಹೋಗುತ್ತೇನೆ, ನೀನಿದ್ದು ವಲ್ಲಭನ ಶುಶ್ರೂಷೆ ಮಾಡು ’ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯೊಂದನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕಣ್ಣೀರಿನ ಅಧಿಕಾರ ಅಸಹ್ಯವಾಗದಂತೆ ಅದನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿರುವ ರಚನಾ

ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ತಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಪ್ರಮದ ಗೃಹ ದೊಳಗೆ 'ಬಂಧಿತ'ರಾಗಿರುವ ರಾಜಪತ್ನಿಯರ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ, ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಆತ್ಮತ್ಯಾಗದಲ್ಲಿ ನಾವು ತಲ್ಲೀನರಾಗುವಂತೆ ಎಸಗುತ್ತಾನೆ ಕವಿ. ಭವಭೂತಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅಶ್ರುಪಾತದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತುಂಬ ನಂಬಿಕೆ; ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರಲೇ; ಗೋಳಾಡುವ ಪಾತ್ರ ಮೂರ್ಛೆಗೊಂಡೇ ಕೊನೆಯಾಗಬೇಕು ಅದು. ರಾಮನ ಸಂಕಟದಿಂದ ಸಂತಾಪ ಹೊಂದಿರುವ ಸೀತೆ "ಹಾ ಧಿಕ್ । ಅನ್ಯ ಇವಾರ್ಯಪುತ್ರಃ ಪ್ರಮುಕ್ತಕಣ್ಠಂ ರೋದಿತಿ ।" ಎಂದರೆ ತಮಸೆ ನುಡಿಯುವುದೇನು:

ಪೂರೋತ್ಪೀಡೇ ತಟಾಕಸ್ಯ ಪರೀವಾಹಃ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾ ।
ಶೋಕಕ್ಷೋಭೇ ಚ ಹೃದಯಂ ಪ್ರಲಾಪೈರೇವಧಾರ್ಯತೇ ॥ (III–೨೯)

ಅಲ್ಲದೆ "ಕರ್ತವ್ಯಾನಿ ಖಲು ದುಃಖಿತೈರ್ದುಃಖನಿರ್ವಾಪಣಾನಿ" ಎಂದೂ ನಿಯಮ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಸನ ಬಂದು ಮುತ್ತಿಗೆ ಹಾಕಿದರೆ, ಬದುಕಬಯಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಳಬೇಕು, ಅಳದಿದ್ದರೆ ಬದುಕಲಾರ: ಇದೇ ಭವಭೂತಿಯ ನೇತ್ರೋದಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ; "ಅದ್ಯಾಪ್ಯುಚ್ಛ್ವಸೋ ಭವತಿನನುಲಾಭೋ ಹಿ ರುದಿತಮ್ ।". ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದೇ ತತ್ವ ಕಾಳಿದಾಸನದೂ ಆದರೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಅವನು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಮನೋರುಜೆ ದಾರುಣವೆಂದು ಸೂಚಿಸಿ, ಅದರ ಒಂದೆರಡು ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟಿಸಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಸಭಂಗವುಂಟಾಗದಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಂಚುಕಿಯ ಪ್ರವೇಶ, ಸಾನುಮತಿಯ ಆಗಮನ, ಧನಮಿತ್ರ ವೃತ್ತಾಂತ, ಚಿತ್ರಪಟ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳ ಉದ್ಯಮ, ವಸುಮತಿ ಬಂದು ಹಾಗೆಯೇ ಹೊರಟು ಹೋಗುವುದು, ಮಾತಲಿಯ ಕೈತವ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಸಹ್ಯ ವೇದನೆಯನ್ನು ಸಹ್ಯಗೊಳಿಸುವ, ಕಲಾಶತ್ರುವಾದ ಅತಿಯನ್ನು ಕಲಾಯುಕ್ತ ಮಿತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವ, ಕುರೂಪಕ್ಕೆ ಸುರೂಪವೀಯುವ, ಉಪಾಯ. ಅಭಿವಂದ್ಯನೇ ಸರಿ ಕಾಳಿದಾಸ! ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಕಾರಣವಿದೆ. ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿ. ಈ ಅಂಕದ ಕರುಣ ರಸವನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅತಿ ವಿರಳವಾಗಿದೆ; ಏಕೆ?

ಸಾನುಮತಿಯ ಪಾತ್ರ ನಿರರ್ಥಕವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರಿಗಿದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೇನು ಉಪಕಾರ ಅವಳಿಂದ? ಬಹುಶಃ ಅವಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಶಕುಂತಳೆ ಎಲ್ಲಿರುವಳು ಹೇಗಿರುವಳು ಎಂಬ ವರ್ತಮಾನ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಆದರಿಂದ ಹರ್ಷ. ಹಾಗೂ, "ದೇವಾ ಏವ ತಥಾನುಷ್ಠಾಸ್ಯನ್ತಿ ಯಥಾಚಿರೇಣ ಧರ್ಮಪತ್ನೀಂ ಭರ್ತಾಭಿನನ್ದಿಷ್ಯತಿ": ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೊಂದಿದೆ: "ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಯೋಗ ದೇವತೆಗಳ ಕಾರ್ಯಚಿಂತೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ನಮಗೆ ಸಂತೋಷ; ಈ ಸುದ್ದಿ, ರಾಜನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪುನರ್ಜನ್ಮವನ್ನು ನಾವು ಈಕ್ಷಿಸಿದ ನಂತರ ಬರುವುದರಿಂದ, ತುಂಬ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೀಯುತ್ತದೆ ನಮಗೆ."[101] ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ

ಮೊದಲಿಂದಲೂ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗಾವ ಪುನರ್ಜನ್ಮವೂ ಆಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆರನೇ ಅಂಕದ ವರೆಗೂ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಡಗಿದ್ದ ದೇವತೆಗಳು ಈಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಚೇತನಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೇವತ್ವದ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ ಈ ದೇವತೆಗಳು ? ಅಪ್ಸರೆಯ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಅವರು "ಸುಖಾದ್ಯಜ್ಞ ಭಾಗೋತ್ಸುಕಾ" ಮಂದಿ ! ಸತಿಪತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಅವರ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಅವರ ಕುಕ್ಷಿಯ ಹಸಿವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಮನುಷ್ಯರ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ನ್ಯಾಯಾ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೂ ಅವರಿಗೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ; ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಕವಿಯ ಪೂರ್ಣಚಿತ್ತ ನೆಟ್ಟದೆ. ಸಾನುಮತಿಯ ವಾಕ್ಯ ಗಳಿಂದ ನಾಯಕನ ಮೇಲೆ ಅವನ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿಸುವ ಬೆಳಕು ಬೀಳುತ್ತದೆ; ಆದರ್ಶ ಪುರುಷನ ಪಾತ್ರ ಪರಿಪೋಷಣೆಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲು ಹಾದಿ ಕವಿಗೆ. ಅವಳ ಕೆಲವು ಮಾತು ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಅವಳಾಡುವ ಮಾತು; ನಮ್ಮ ಬಾಯಿನಿಂದಲೇ ಅವು ಹೊರಬಿದ್ದಂತೆ ನಮಗೆ ತೃಪ್ತಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ರಾಜ ಹಿಂದಿದ್ದುಕೊಂಡು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನಾಲಿಸುತ್ತ ಟೀಕಿಸುವ ವಿದ್ಯಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಮರೆಯಿಂದ ರಾಜ ಭಾಷಿತವನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಟೀಕೆಗೈಯುವಂತೆಸಗಿ, ಸಮತೋಲವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ ಆ ನೆವದಿಂದಲೂ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಉಪಯೋಗವಿದೆ ಅವಳಿಂದ : "ಅಹಮಿದಾನೀಮೇವ ನಿರ್ವೃತ್ತಂ ಕರೋಮಿ"; ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ದುಷ್ಯಂತನ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಲ್ಲಳು ; ಆದರೆ ಅವಳಿಗೆ ನಿಜಾಂಶದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರುವುದೂ ಒಂದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಮಗೆ ಅದು ಇರುವುದೂ ಒಂದೆ; ನಾವೆಂತು ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ನೆಗೆದು ವಾಕ್ಸಹಾಯವನ್ನು ಅನುಕಾರ್ಯನಿಗೆ ನೀಡಲಾಗದೋ ಈ ಅಪ್ಸರೆಗೂ ಅದು ನಿಷೇಧ, ನಾಟ್ಯವೃತ್ತಿಯ ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದ. ದೊಡ್ಡ ಕವಿಯಂತೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಘಟನಾವಳಿಯ ನಡೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮುಂದೆಯೇ ತಿಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ ನೋಟಕರಿಗೆ ; ಆದರೂ ಘಟನೆ ನಡೆಯುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಆಶ್ಚರ್ಯಾ ನಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚವೂ ಲೋಪವಿಲ್ಲ. ಸಾನುಮತಿಯ ಆ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಏಳುವ ನಾಟಕೀಯ ಕಟಕಿಗೆ ಎಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟಸೊಬಗೂ ಮಹಿಮೆಯೂ ಇದೆ, ಭಾವಿಸಿ. ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆದಿರು ದುಷ್ಯಂತ ಬಸವಳಿದು ಸೊರಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಸಂಕಟದ ಭಾರಿ ತರಂಗ ಮಾಲೆಯ ಬಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ; ಇಲ್ಲಿ ನಾವು, ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುವುದೆಂಬ ಭರವಸೆಯ ನದೀಮುಖದಲ್ಲಿ ಮೀಯುತ್ತ ನಲಿಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಹಾಗೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಿಂತು ನೋಡಿ ಬಿಸುಸುಯುತ್ತೇವೆ ಅವನ ಸಂತಾಪದಲ್ಲಿ ಸೌಹಾರ್ದವಹಿಸಿ. ಸಾನು ಮತಿಯ ಮಧ್ಯಸ್ತಿಕೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಕುಂದೆಂಬ ಟೀಕೆಯೊಂದಿದೆ : "ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಡ ನಿಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಲ ನ್ಯೂನತೆ ಏನೆಂದರೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಋಜು ಪ್ರೀತಿಯ ಪರಿಚಯ ವರದಿಯೊಂದರ

ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಬರುವುದು. ಆದರ ಫಲವಾಗಿ, ಮನ್ನಿಸುವ ಅವಳ ಮನೋಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಗ್ಗಿಬಗ್ಗುವ ಹೆಂಡತಿಯ ಭಾವದಂತಿದೆ, ಕಡವೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಗಂಡಸಿನ ಛಿದ್ರವನ್ನರಿತುಕೊಂಡ ಹೆಂಗಸಿನ ಭಾವದಂತೆ.''[102] ಬ ಕವಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುವಾಗ ಕ ಕವಿಯನ್ನು ಏಕೆ ತೆಗಳಬೇಕೋ ನಾನರಿಯೆ. ಸಾನುಮತಿ "ಯಾವದನೇನ ವೃತ್ತಾನ್ತೇನ ಪ್ರಿಯಸಖೀಂ ಸಮಾಶ್ವಾಸಯಾಮಿ'' ಎನ್ನುತ್ತ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಸ್ವಂತ ವೀಕ್ಷಣೆಯೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲವೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ? ಮೊದಲಂಕಗಳ ಗೆಳತಿಯರ ಹಿರಿಯಕ್ಕನಲ್ಲವೆ ಸಾನುಮತಿ? ಶಕುಂತಳೆ ನಮ್ರತೆಯ ಆಧಿಕ್ಯದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡುವ ಸೌಮ್ಯವ್ರತೆ. ವನಿತೆಯರಲ್ಲಿ ಗಂಡ್ಹೆಣ್ಣು ಹೆಣ್ಣು ಹೆಣ್ಹೆಂಗಸು ಎಂದು ಮೂರು ತೆರ; ಶಕುಂತಳೆ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಹೆಣ್ಹೆಂಗಸು, ಹಸುಗೂಸು, ಹಸು. ಅದೇ ಅವಳ ಅನೂನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮಹಾಮಹಿಮೆ, ಆದರಿಂದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅವಳ ನಿರಂತರ ಆಕರ್ಷಣೆ. ಸಖಿಯರು ಮೊದಲು, ಆಮೇಲೆ ದುಷ್ಯಂತ, ತರುವಾಯ ಕಾಶ್ಯಪ, ನಂತರ ಕಾಶ್ಯಪ ಶಿಷ್ಯರು, ಆನಂತರ ಮೇನಕೆ ಸಾನುಮತಿಯರು, ಕೊನೆಗೆ ಭರತನೊಡನೆ ದುಷ್ಯಂತ — ಕೈಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಅವಳನ್ನು, ಪುಣ್ಯತೀರ್ಥ ತುಂಬಿದ ಕಳಶದಂತೆ. ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸಿ ಕಂಪನವುಂಟಾಗಬಹುದು; ಮಳೆಬಿದ್ದು ಕೊಚ್ಚೆಯೆದ್ದು ಕಾಲುಜಾರಿಕೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದು; ಕಳಶೋದಕದಿಂದ ಒಂದು ತೊಟ್ಟೂ ಸಿಡಿದು ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ ಹೊರಕ್ಕೆ. ಮತ್ತು, ಹೆಂಡತಿ ಅರಿತು ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕಾದ ಕಳಂಕ ಯಾವುದಿದೆ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ? ಕಳಂಕರಹಿತನಾದ ಆದರ್ಶ ಪುರುಷ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ನಾಯಕನಾಗಲಾರನೆ? ಕಾಳಿದಾಸ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ದೋಷಿ: ಮಾಢವ್ಯನನ್ನು ಆಚೆಗೆ ಕಳಿಸಲೋಸುಗ ಹಂಸಪದಿಕೆ ವಸುಮತಿಯರನ್ನು ತಂದು, ಸಪತ್ನೀಮತ್ಸರದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಎಲ್ಲೋ ಕೊಂಚ ಹದಗೆಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಮಾದರಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ಪದ್ಮಾವತಿ ವಾಸವದತ್ತೆಯರ ಬಗೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು, ಇಲ್ಲ ಸವತಿಯರನ್ನು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಬಿಟ್ಟೇಬಿಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಭವ್ಯತೆಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ, ನಾಟಕರಚನೆ ಅಂದಗೆಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಡಾ. ರೂಬನ್ ಕೂಡ ಅದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾನೆ: "ಭಾರತೀಯ ಗೃಹಿಣಿಗೆ ಬಹುಪತ್ನೀತ್ವದಿಂದ ಯಾತನೆ; ತನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೋಸ್ಕರಲೇ ತನ್ನ ಗಂಡ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವಳಿಗೂ ಬಯಕೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ತಂದೆ ತನ್ನ ಅಳಿಯ ಏಕಪತ್ನೀವ್ರತಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಕಾಳಿದಾಸನ ದುಷ್ಯಂತ ಈ ಆದರ್ಶದ ತೀರ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ನಡೆದಿದ್ದ.''[103]

ಶಕುಂತಳಾಘಾತದ ನೆನಪಿನಿಂದ ಈಗಾಗಲೇ ಜಜ್ಜಿಹೋಗಿದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಅಂತರ್ಯ; ಅವನಿಂದ ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಗಲಿರುವ 'ಪಿತೃದ್ರೋಹ'ದ ಭೀಕರ ಭೂತಮೊಗವಾಡವನ್ನು ಅವನ ಮುಂದೆ ಹಠಾತ್ತು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಧನಮಿತ್ರಪ್ರಕರಣ. ಈಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ನುಚ್ಚುನೂರು; ತೀವ್ರ ಸಂಕಟವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಪರವಶ

ನಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಅಚ್ಚರಿ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಕವಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ ಮಾತಲಿಯನ್ನು; ಆಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವನಿಂದ "ಅಭಿನವ ಕಂಠಶೋಣಿತಾರ್ಥೀ ಶಾರ್ದೂಲ"ದ ಡಂಭ ನಾಟಕವನ್ನು. ಈ ಮಿಥ್ಯಾಕಾರ್ಯಸರಣಿ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗರ್ಭನಾಟಕ. ಅದರ ವಿಕಟಹಾಸ್ಯ ಬೆಳಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ನಮ್ಮನ್ನೊತ್ತುತ್ತದೆ ಅದರ ಆಕಸ್ಮಿಕ ರೂಪ, ಅದರ ರೌದ್ರ; ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮ ತುಂಬ ರಮಣೀಯ. ಮಾತಲಿಯ ವಿವರಣೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡದ್ದು: 'ಮನಃ ಸಂತಾಪ'ದಿಂದ 'ವಿಕ್ಲವ'ನಾಗಿರುವ ರಾಜನನ್ನು ಕಂಡು "ಪಶ್ಚಾತ್ಕೋಪಯಿತುಮಾಯುಷ್ಮನ್ತಂ ತಥಾ ಕೃತವಾನಸ್ಮಿ". ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಡ ವಿಾಂಗುಲಿಗನಿಗೆ ತುಸುಹೊತ್ತಿನ ಪ್ರಾಣಭೀತಿ ಬಂದಂತೆ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಡ ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ಅದೇ ದುರ್ವಿಧಿ; ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೀಗೆ: ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಮಹಾವೇದನೆಯ ಮರಿಗಳಾದ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ನೋವುಗಳು ಅಡಸಿ ಪಿಡಿಯುತ್ತವೆ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು! ಅದಿರಲಿ. ಹೃದಯಸ್ತಂಭನದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತ ಸಾಯದಿರಬೇಕಾದರೆ ದೇಶವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕರ್ಮವ್ಯತ್ಯಾಸವೆರಡೂ ಕೂಡಲೇ ಆಗಬೇಕು ಅವನಿಗೆ. ನಾಟಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಮೃಗಬೇಟೆಯನ್ನು; ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಕೈಹಿಡಿದ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು. ಈಗ ಅವನಿಂದ ಆಗಲಿದೆ ದೈತ್ಯಮೃಗಗಳ ಬೇಟೆ; ಅದರಿಂದಲೂ ದೊರೆಯಬಹುದಲ್ಲವೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸತ್ಫಲ?

೭) "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಅಂತಿಮ ಸಂಧಿ ಅರುಚಿಯಾಗಿ ತೋರಿ ಬಂದಿದೆ ಕೆಲವರಿಗೆ; ಮೊದಲಣ ಮೂರು ಅಂಕಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕವಿಯಿತ್ತ ಕಲಾಶ್ರದ್ಧೆ ಕಡೆಯ ಎರಡಕ್ಕೆ ಲಭಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ಊಹೆ.[104] ಪೂರ್ವ ಭಾಗಗಳ ಹಿರಿಮೆಯೂ ಹೇರಾನಂದವೂ ಕುಂದದಂತೆ, ಬುದ್ಧಿವಿವೇಕಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ, ಔಚಿತ್ಯಭಂಗಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದಕೊಡದೆ, ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ವಿರಚಿಸುವುದು ಕರಕಷ್ಟ. ನಾಲ್ಕೋ ಆರೋ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಮುಗಿಸಿ ಕವಿ ಸುಸ್ತಾಗಿರುವನೆಂದಲ್ಲ; ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯ ಪದವನ್ನು ಲಿಖಿಸಿ 'ಉಸ್ಸಪ್ಪ' ಎನ್ನಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿ ಬೇಸರಪಡುವಂತಿಲ್ಲ, ದಣಿಯುವಂತಿಲ್ಲ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಲ. ಏನೋ ಎಂತೋ ಆಗುವ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನೋ ಅಮಾನುಷ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೋ ತಂದಿರಿಸಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು ಸುಲಭ. "ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ"ದ ೬ನೇ ಅಂಕವನ್ನೂ "ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ"ದ ೭ನೇ ಅಂಕವನ್ನೂ ನೋಡಿ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಅಂತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಯುಃಕುಮಾರ ನಾರದರನ್ನೂ ಬಗೆಯಿರಿ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾರ್ಗ ಬೇರೆ: ಅದು ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರ ಮಾರ್ಗ; ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಸುವ ಯಂತ್ರದಿಂದ ಬರುವ ದೇವತೆ' (deus ex machina)ಯ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ. ಸಾನುಮತಿಯನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟು ಅಂತ್ಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ

ಏನಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಮಗಾಗಲೇ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಚನ ಹೀಗಿದೆ: "ತನ್ನ ಮುಕ್ತಾಯಗಳಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಚಕಿತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅತಿ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮಾಡುವುದೂ ಅಪರೂಪ. ಅವು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ನಮಗೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೂ ಅವು ಜರುಗಲಿರುವ ಕರಾರುವಾಕ್ ರೀತಿಯ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ನಮಗಿರುವುದಿಲ್ಲ".[105] ಇದೇ ಅಧಿಕ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಪಂಥವೆಂದು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅದನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವನೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಳನೇ ಅಂಕದ ರಸಸ್ಥಾನ ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಭೇಟಿ. ಅಂಕದ ಸುಮಾರು ೩೪೦ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ೪೫ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು; ಆದರೂ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಗಭೀರ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಆಗುವ ದುಷ್ಯಂತ ಮಾತಲಿಗಳ ಕಿಂಪುರುಷ ವರ್ಷ ಪ್ರವೇಶ (ಸುಮಾರು ೯೮ ಪಂಕ್ತಿ) ಸರ್ವದಮನ ಪ್ರಸಂಗ (ಸುಮಾರು ೯೫ ಪಂಕ್ತಿ) ಎರಡೂ ಆ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಪುನರ್ಮಿಲನಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆ. ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಮುಂಚೆ ನಡೆಯಲೇಬೇಕಾದ ಬಹು ಸಂಭಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸುಸಜ್ಜು, ಅಷ್ಟೆ. ಸಮಾಗಮದ ತರುವಾಯ ಜರುಗುವ ಮಾರೀಚ ಸಂದರ್ಶನ, ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪದ ಕಥೆ, "ಶ್ರದ್ಧಾ ವಿತ್ತಂ ವಿಧಿಶ್ಚೇತಿ ತ್ರಿತಯ"ಕ್ಕೆ ಮಾರೀಚಮಹದಾಶೀರ್ವಾದ, ಭರತವಾಕ್ಯ (ಸುಮಾರು ೧೧೨ ಪಂಕ್ತಿ) ಎಲ್ಲವೂ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರು ಕುಮಾರ ಸಮೇತರಾಗಿ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನೆ ಅಷ್ಟೆ. ಅಂಕದ ಸುಗಂಧ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಕೊಂಚ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಮಳ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಬೀರಿಬಂದದ್ದೆಂದು ಭಾಸವಾದರೂ, ಪ್ರೇಮಿಗಳು ದುರ್ಗತಿಯನ್ನು ಧಾಟಿ ನೆಟ್ಟಗೆ ನಿಲ್ಲುವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಶಾಂತ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಈ ಅಂಕವನ್ನೆಲ್ಲ ಆವರಿಸಿದೆ; ಅದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷೆಗೈಯುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ; ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಅಂತ್ಯ; ಧನ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸ!

ಸರ್ವದಮನ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ನಾವು, ಯಾವ ಪ್ರಲೋಭನೆಗೂ ಒಳಗಾಗದೆ. ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಾಗಲೀ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಾಗಲೀ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶ ಎಂದಿಗೂ ಬಾಲ್ಯಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲ. ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಬರುವುದು ಹಸ್ತಿನಾಪುರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ತಾನಾಗಿ ಒದಗಿರುವ ಮಹರ್ಷಿಪೂಜೆಗಾಗಿ; ಕೊಂಚ ಸಮಯ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿದೆ ಅವನು. ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ ಮಗನ ಸಂಗ, ಆಮೇಲೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಸಂಗ; ಎರಡೂ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ, ಆಕಸ್ಮಿಕ, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ. ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ಅಶುಭವೇ ಪ್ರವಿಸಬೇಕೆಂದು ಎಲ್ಲಿದೆ ಏಕಮುಖದ ನ್ಯಾಯ? ಶುಭವೂ ಜನಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ ಆಗಾಗಲಾದರೂ? ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದುದೂ ಅದೇ ಕಥೆ: ಆಶ್ರಮವನ್ನು ದುಷ್ಯಂತ ಒಳಹೊಕ್ಕದ್ದು ಮುನಿಗೆ—ಅಥವಾ ಅವನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗೆ—

ಮರ್ಯಾದೆಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ; ಅವನ ಆಲೋಚನೆಗೆ ತೋಚದ ಪರಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತಳು ಪ್ರಾಣಪ್ರಿಯೆ. ಅವರೀರ್ವರ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಗೆ ಮಹೇಂದ್ರ ನೇತಾರನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು, ಆದರೆ ಅವನ ಕೆಲಸವೆಲ್ಲ ಅಗೋಚರ, ಅಮುಖ್ಯ ; ಅಣತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲಾರ, ಬಲಾತ್ಕರಿಸಲಾರ ಆತ. ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಬಲಿಷ್ಠ ಪಾವನ ಒಲುಮೆ ಅವರನ್ನು ತಿರುಗಿ ಕೂಡಿಸಲೇಬೇಕು ಇಂದಲ್ಲ ಮುಂದೆ. ಆಶ್ರಮಗಳೆರಡೂ ಅವರ ಪ್ರೇಮದ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಕೇವಲ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಗಳೆಂತೋ ಇಲ್ಲಿ ಮಹೇಂದ್ರ ಮಾತಲಿಗಳೂ ಅಂತೆ, ಬರಿ ನಿಮಿತ್ತ. ಸರ್ವದಮನನೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪಾತ್ರ; ಶಕುಂತಳೆಯ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಎಳೆದೊಯ್ಯುವ ಸಾಧನ ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸಾರಂಗ, ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸರ್ವದಮನ. ಅವನದೇ ಆಗಿರುವ ಬಾಲಚೇಷ್ಟೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನ ಪಾಲು ಕೇವಲ ಎಂಟು ಪಂಕ್ತಿ ; ಆಮೇಲಿನ ಮಂಗಳಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವುದು ಒಂದೇ ಸಾಲಿನ ವಾಣಿ. ಹಾಗಾದರೆ, ಶಕುಂತಳೆ ಆಡುವ ಮಾತೂ ಕಡಮೆಯಲ್ಲವೆ ? ಒಂದು ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೩೯, ೩೮ ಐದನೇದರಲ್ಲಿ ೩೫, ಏಳನೇದರಲ್ಲಿ ೨೦ ಸಾಲು ಇಷ್ಟೇ ಅವಳ ಭಾಷಿತ ; ಎಂದರೆ ನಾಟಕದ ಹನ್ನೆರಡು ಹಿಸ್ಸೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳದ್ದು ಒಂದು. ಆದರೂ ಅವಳೇ ಅಲ್ಲವೆ ನಾಟಕದ ನಿಜ ನಾಯಕಿ, ಅಂತಃಸತ್ವ, ಜೀವನಾಡಿ ? ಅದು ಬೇರೆ ವಿಷಯ. ಇಲ್ಲಿ ಸರ್ವದಮನನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಮಾತನ್ನಿತ್ತಿರುವುದು ಅವನು ಹಿಂಭಾಗದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ. ಎಂದಮೇಲೆ "ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕ ಅರಣ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಿಯ ವಕ್ಷಸ್ಥಳವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ತುಂಬಿದ್ದಾನೆ; ಮರ ಲತೆ ಹೂ ಎಲೆ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಲವಲವಿಕೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ"[106] ಎಂಬ ಘೋಷಣೆ, ನಾಟಕದಿಂದ ಒಂದು ಗೌಣ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಬೇರೆಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಘಸಗಿದ ಅದರ ವಿಪರೀತ ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದ ಆವೇಶದ ಅತ್ಯುಕ್ತಿ. ನಿಜವಾಗಿ ಸರ್ವದಮನ ಆ ಆಶ್ರಮಪದಕ್ಕೆ ಇಜ್ಜೋತೆ; ಕ್ಷಾತ್ರ ಸತ್ವದ ಮರಿಸಿಂಹನೂ ಕಿಶೋರ ವಿಷ್ಣಲಿಂಗನೂ ಆದ ಅವನ ಜಾಗ, ಮಹಾರಾಣಿ ಶಕುಂತಳೆ ಎಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೋ ಆ ಜಾಗ, ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮವಲ್ಲ, ಪುರುವಂಶಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿ ಬಂದಿರುವ ಹಸ್ತಿನಾಪುರ.

ಏಳನೇ ಅಂಕದ ಅತಿ ಪ್ರಶಸ್ತ ಭಾಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ೪೫ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಡಗಿರುವ ಶಕುಂತಲಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಸಂಧಿ, ರಾಜಿ, ಸಂಯೋಗ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ ಪ್ರೊ. ಡೇ ಇಂತೆಂದಿದ್ದಾನೆ: "ಆಗ ಏನೊಂದೂ ವಿವರಣೆಯಿಲ್ಲ, ತಪ್ಪೊಪ್ಪುವ ಮಾತಿಲ್ಲ, ದೂಷಣೆಯಿಲ್ಲ, ಪರಿಹಾರದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲ."[107] ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘಟನೆ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ವಿವರಣೆಗೆ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ; ದುಷ್ಯಂತ ಋಜುಚಿತ್ತದಿಂದ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಬೇಡುತ್ತಾನೆ ಅವಳ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ; ಶಕುಂತಳೆಯ ಮನದಲ್ಲಿ ನಿಂದೆಯಿಲ್ಲ, ಸಂದೇಹವಿದೆ ; ಪ್ರಿಯಪತಿಯೇ ಬಂದಿರುವಾಗ ಪರಿಹಾರ

ವೇನುಬೇಕು ಬೇರೆ ? ಉಂಗುರ ಸಿಕ್ಕಿದ ತರುವಾಯ ಅರಸನಿಗೆ ಪರಿತಾಪದ ಅಸಾಧ್ಯ ವೇದನೆ ; ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿನವರೆಗೆ ಸಂದಿರುವುದು ಸುಮಾರು ಎರಡು ವಾರ ; ಅವನ ಘೋರ ಸಂಕಟದ ಅವಧಿ ಅಷ್ಟೆ. ಶಕುಂತಳೆಯಾದರೋ ನವೆದಿದ್ದಾಳೆ ಆರು ಸಂವತ್ಸರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವಳೇನನ್ನೆಸಗುತ್ತಿದ್ದಳು, ಅವಳ ಹೃದಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯಾವುದಾಗಿತ್ತು ? ಉದ್ಯೋಗ ಒಂದೇ ಆಂತರ್ಯ ಒಂದೇ ಎಂಬುದಾಗಿತ್ತೋ ಅಥವಾ ಹಲವಾರು ಕಾರ್ಯಭೇದದಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿ ಚಿತ್ತ ವೃತಿಯ ಕೆಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದಳೋ ? ಅವಳ ಈ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಮಾಣವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ದಯ ಪಾಲಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ; ಬರಿ ಊಹೆಯಮೇಲೆಯೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ ನಾವು. ಸಾದೃಶ್ಯದಿಂದ ಎಷ್ಟೋಸಾರಿ ಅನಾಹುತವೆಂಬ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಸಂಚರಿಸಿದರೆ ಕ್ಷೇಮ. ಪುರಾಣಕಥೆಯ ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿ ಕೊಂಡು, ಇಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯೂ ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿರತಳಾಗಿದ್ದಳು ಎಂದುಬಿಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಾಗವೋ ಅಷ್ಟು ಅಪಾಯಕರ. ಉಮಾಮಹೇಶ್ವರ 'ತಪಸ್ಸು'— ಗಾಢತರ ಅರ್ಥದ ಶಬ್ದವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ತಪಸ್ಸು ಎನ್ನಬೇಕು—, ಅವರ ದಿವ್ಯ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಕರ್ಷಣೆ, ಅವರ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಪರಿಶುದ್ಧ ವಿಭಾವನಾಶಕ್ತಿಯ ಪರಮ ಜಾಗ್ರ್ಮೆ ಅಗತ್ಯ. ನರಸಹಜವಾದ ಅಂಶವಾವುದನ್ನು ಅಂಟಿಸಿದರೂ ಆ ಧವಳ ಮಂಗಳ ಮಹೋನ್ನತಿಗೆ ಕುಂದು. ಅದಿರಲಿ ; ಅದೇನು ತಪಸ್ಸು ಶಕುಂತಳೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಪರಿಕಿಸೋಣ. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ "ಪ್ರಿಯ ದರ್ಶನೋ ದೇವಃ" ಎಂಬ ಕಂಚುಕಿ ವಚನವನ್ನು ಆಲಿಸಿ, ಮರೆಯ ಸಾನುಮತಿ ರಾಜನ ಆಕೃತಿ ವಿಶೇಷವನ್ನು ತಾನೂ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ :

> ಸ್ಥಾನೇ ಖಲು ಪ್ರತ್ಯಾದೇಶವಿಮಾನಿತಾಪ್ಯಸ್ಯ ಕೃತೇ ಶಕುನ್ತಲಾ ಕ್ಲಾಮ್ಯತಿ ।
> ನನ್ವೀದೃಶಾನಿ ತಪಸ್ವಿನ್ಯಾ ಭಾಗದೇಯಾನಿ ।

ದೇವಕನ್ಯೆಯರಿಗೂ ಚೇತೋಹರವಾದ ಮನ್ಮಥ ಸೌಂದರ್ಯ ದುಷ್ಯಂತನಿಗಿದೆ. ಅವಮಾನಿತಳಾದರೂ ಶಕುಂತಳೆ ಅವನ ಹಂಬಲನ್ನು ಬಿಟ್ಟೇ ಇಲ್ಲ. ಈಗೆಲ್ಲಿಯೋ ಎಷ್ಟೋ ದುಃಖದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅವಳ ನಲ್ಮೆ ಮೊದಲಿನಂತೆಯೇ ಅವನ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟಿದೆ. ಅವನನ್ನು ಕುರಿತ ಆಗ್ರಹ ದಿವಸದಿವಸಕ್ಕೂ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಿಜರಮಣನನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಯಸುತ್ತಿರುವಾಗ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ನಿಂದಿಸುವ, ಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುವ, ಭಾವನೆಯಾದರೂ ಸುಳಿದೀತೆ ಅವಳ ಬಳಿ ? ಇದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಸಾನುಮತಿ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾಳೆ ಅದನ್ನು, ಇನ್ನೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಪರಿಚಯ ಅವಳಿಗೆ ಷುರುವಾಗುವಾಗಲೇ. ಇವನಂತೆಯೇ ಅವಳಿಗೂ ನಿದ್ರೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾತರ, ಎನ್ನು ತ್ತಾಳೆ. ದುಷ್ಯಂತನ "ಯತ್ತತ್ಸ ವಿಷಮಿವ ಶಲ್ಯಂ ದಹತಿ ಮಾಮ್" ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವಳಿಗೆ ಹರ್ಷ. ಹಾಗು ವಿಸ್ಮಯವೊಂದೂ ಜನಿಸುತ್ತದೆ : ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು

ತ್ಯಜಿಸು ಎಂದ ' ಸಂಮೋಹ 'ವಾವುದು ? ಅದೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ರಾಜನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ? ಶಕುಂತಳೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಉಂಗುರವಿರಲಿಲ್ಲ ; ಅದೇ ಕಾರಣವೇ ? ಆದರೆ,

ಅಥವೇದೃಶೋऽನುರಾಗೋऽಭಿಜ್ಞಾನಮಪೇಕ್ಷತೇ । ಕಥಮಿವೈತತ್ ।

ಈ ಒಗಟಿಗೆ ಅವಳಿಗೆ ತೋಚುವ ಒಂದೇ ಉತ್ತರ : " ವಿಧಿನಾ ವಿಸಂವಾದಿತಃ." ಆಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಪಟದ ವ್ಯವಹಾರ. ಸಾನುಮತಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ನಿಶ್ಚಲ ಪ್ರೀತಿ, ನಿಷ್ಕಪಟ ಜಾಯಮಾನ, ನಿರ್ಮಲ ಶೀಲ ಚಾರಿತ್ರ. ಅವನು ಬಾಷ್ಪಲೋಚನನಾದ ಮೇಲಂತೂ ಅವಳಿಗೆ ಪೂರ ಮರುಕ. ಇಂಥ ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಬಂತು ?

ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರೋಧ್ಯಪೂರ್ವ ಏಷ ವಿರಹಮಾರ್ಗಃ ।

ಪಾಪ, ಅವಳೂ ಅರಿಯಳು ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ವಿಯೋಗ ಆದದ್ದು ಅಮಾನುಷ ಘಟನೆಯಿಂದ ಎಂಬ ಯಥಾರ್ಥವನ್ನು. ಬಿಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕ್ಷಮಿಸುತ್ತಾಳೆ ರಾಜನನ್ನು :

ಸರ್ವಥಾ ಪ್ರಮಾರ್ಜಿತಂ ತ್ವಯಾ ಪ್ರತ್ಯಾದೇಶದುಃಖಂ ಶಕುನ್ತಲಾಯಾಃ ।

ವಸುಮತಿಯ ಲಘುಗಲಭೆ ಏಳುವಾಗ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ಪುನಃ—

ಅನ್ಯ ಸಂಕ್ರಾನ್ತ ಹೃದಯೋऽಪಿ ಪ್ರಥಮ ಸಂಭಾವನಾಮಪೇಕ್ಷತೇ ।

ಅವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆ ಸುಸ್ಥಿರವಾದ ಆರಾಧ್ಯ ಮೂರ್ತಿಯೆಂದು ಅವಳಿಗೆ ಖಚಿತ ಮನವರಿಕೆ. ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಹಾರುತ್ತಾಳೆ ವಾಯುಮಂಡಲಕ್ಕೆ. ಸುಂದರ ವೃತ್ತಾಂತಕ್ಕೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲವೆ ಶಕುಂತಳೆ ? ವಲ್ಲಭನನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿಯೇ ಮನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ ಅಲ್ಲವೆ ? ಬಹುಶಃ ಅವಳ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ಸಣ್ಣ ಚಿಂತೆ ಒಂದೇ : ಪ್ರಿಯನನ್ನು ತಾಕಿದ ' ಸಂಮೋಹ ' ಯಾವುದು ? ತನ್ನ ಮೇಲಣ ಅಕ್ಕರೆಯನ್ನು ಒಂದುಘಳಿಗೆ ಮರೆಯಿಸುವ ಪ್ರಭಾವ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನದ ಕುರುಹು ; ಮನುಜ ಕಂದರ್ಪನ ದೃಢವಾತ್ಸಲ್ಯ ಅದೆಂತು ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟಿತೆಂಬ ಸೋಜಿಗದ ಮುಸುಕಿನೊಳಗೆ ಇರುವ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸರ್ವದಮನ " ಈತನಾರು ? " ಎಂದಾಗ ಅವಳಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ ಅತ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಪೂರಿತವಾದ ಈ ಮೊರೆ :

ವತ್ಸ, ತವ ಭಾಗಧೇಯಾನಿ ಪೃಚ್ಛ ।

" ಶಾಕುನ್ತಲ "ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ; ಏನರ್ಥ ಇದಕ್ಕೆ ? ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಹಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅ) ಗಂಡನನ್ನು ಕಂಡ ರಾಗಾತಿಶಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ನುಡಿಯಲಾರದೆ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಪದವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆ) ಹಿಂದೂ ಮಹಿಳೆ ಭರ್ತಾರನ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಕೂಡದು ; ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ' ಭಾಗಧೇಯ ' ಎಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಇ) ನನ್ನನ್ನು ನಂಬಿಸಿ ಮೋಸಗೈದು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಈಗ ಮತ್ತೆ ಬಂದಿರುವ ನನ್ನ ' ಭಾಗ್ಯ ' ಈತ, ಮುಂದೆ ನಿನಗೂ ಈತನೇ ' ಭಾಗ್ಯ '. ಈ) ಪರಿ

ತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾನು ಏನುತ್ತರ ಕೊಡಲಿ ನಿನಗೆ; ನಿನ್ನ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನೇ ಕೇಳು. ಉ) ನೀನು ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಮಗ, ಈತ ನಿನ್ನನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೆ: ಆಗ ಈತ ನಿನ್ನ ತಂದೆ. ಅಂಗೀಕರಿಸದಿದ್ದರೆ ನೀನು ವನಚಾರಿ, ಈತ ಧರಾಧಿಪ ದುಷ್ಯಂತ. ಊ) ಭಾಗ್ಯ ಪ್ರಸನ್ನವಾದರೆ ಇದರ ಉತ್ತರ ನಿನಗೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಋ) ಈತ ನನ್ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದದ್ದು, ಇಲ್ಲವೆಂದದ್ದು, ನೀನು ನನಗೆ ಮಗನಾದದ್ದು, ಎಲ್ಲವೂ ಅದೃಷ್ಟದ ಆಟ; ಈತನಾರೆಂದು ಹೇಳಲಿ ನಾನು? ಎ) ನಿನಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅದೃಷ್ಟ ಕುದುರಿದಂತೆ ಈತ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ; ಇವನಾರೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕೆ? ಏ) ಇದ ಮಿತ್ಥಂ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾಗದ ಗೂಢ ವಾಕ್ಯ. ಐ) ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದೈವ ಲೀಲೆಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಂಡಿದ್ದಾಳಾಗಿ ತನಯನಿಗೂ ಅದರ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಿದ್ದಾಳೆ. ಒ) ಈತನಾರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು ನನ್ನಂಥ ಸಾಧ್ವಿ; ಅದೃಷ್ಟ ಬೇಕಾದರೆ ಇವನನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಿ![108] ಯಾವುದೇ ಆಗಲಿ ಅದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಅದನ್ನು ಇಂಗಿತಜ್ಞ ದುಷ್ಯಂತ ಕೇಳಿದೊಡನೆ, ಅವಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಖಾತಿ ಕುಳಿತಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ತಕ್ಷಣ ತಪ್ಪಾಯ್ತೆಂದು ಹೇಳಿ ಪಾದಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಕ್ಷಮಾ ಯಾಚನೆ ಗೈಯುತ್ತಾನೆ ವಿಶಾಲ ಆದರದಿಂದ. ಅವಳದ್ದೂ ಅದೇ ಮನೋವೈಶಾಲ್ಯ ವಲ್ಲವೆ? ಕೂಡಲೇ ತನ್ನ ಕಷ್ಟದ ಮೂಲ ಯಾವುದೋ "ಸುಚರಿತ ಪ್ರತಿಬಂಧಕ" ವಾದ ಪುರಾಕೃತ ಕರ್ಮವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ, ಮನ್ಯುವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಿತ್ತೊಗೆದು, ತನ್ನ ಹೃದಯೇಶ್ವರನನ್ನು ಆರ್ಯಪುತ್ರನೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿ ಸುತ್ತಾಳೆ ನಿರಾತಂಕದಿಂದ. ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಮಗುವಿನ ಎಂಥ ಸುಂದರ ಸಂಸಾರ ಚಿತ್ರ! ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಪರಮ ಸುಂದರ ಸಂಗತಿ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಶಕುಂತಳೆ ಆಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ "ಆರ್ಯಪುತ್ರ" ಎಂಬ ಬಾಯಿತುಂಬುವ ಸಂಬೋಧನೆ ಬರುತ್ತದೆ; 'ಆರ್ಯಪುತ್ರ' 'ಆರ್ಯಪುತ್ರ' ಎನ್ನುತ್ತಲೇ ಇರು ಎಂದು ಅವಳನ್ನು ಒತ್ತುತ್ತಿದೆ ಅವಳ ಅಕ್ಕರೆ. ಆಮೇಲೆ ಉಂಗುರದ ವಿಚಾರ. ಅದು 'ಆರ್ಯಪುತ್ರನಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿ' ಎಂಬ ಅವಳ ತೀರ್ಮಾನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಸ್ತ್ರೀಪ್ರಕೃತಿದ್ಯೋತಕ, ರಮಣೀಯ. ಎಂದರೆ ಪತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವಳ 'ಸಿಟ್ಟು' ಪೂರ್ತಿ ಗುಡಿಸಿಹೋಗಿದೆಯೆ? ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲೇಬೇಕು. ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ, ಮಾರೀಚ ದುರ್ವಾಸ ವಿಷಯವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ "ದಿಷ್ಟ್ಯಾಕಾರಣ ಪ್ರತ್ಯಾದೇಶೀ ನಾರ್ಯಪುತ್ರಃ" ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಎಲ್ಲ ಕಲ್ಮಷವನ್ನೂ ಹೊರಗೆಸೆದು, ಹರ್ಷಭರಿತ ಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಶಕುಂತಳೆ; ಆಗ ಅವಳ ಅಂತಃಕರಣದ ದುಷ್ಯಂತ ವಿಗ್ರಹ ಅಭಿಷೇಕ ಗೊಂಡು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತದೆ ಹೊನ್ನಾಗಿ, ಚೆನ್ನಾಗಿ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಳೆ ಜೀವಚ್ಚೈತನ್ಯ ಗಿಡಿದು ತುಂಬಿದ ಲಾವಣ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ!

ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಒಲುಮೆಯ ಸೊಲ್ಲೇ ಸೊಲ್ಲು. ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ದುಷ್ಯಂತ ನುಡಿಯುವ

ವಸನೇ ಪರಿಧೂಸರೇ ವಸಾನಾ ನಿಯಮಕ್ಷಾಮಮುಖೀ ಧೃತೈಕ ವೇಣಿಃ ।
ಅತಿ ನಿಷ್ಕರುಣಸ್ಯ ಶುದ್ಧಶೀಲಾ ಮಮ ದೀರ್ಘಂ ವಿರಹವ್ರತಂ ಬಿಭರ್ತಿ ॥
(VII—೨೧)

ಎಂಬ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತ್ರವೂ ವೇಷವೂ ವಿರಹಿಣಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿದ್ದವು, ಎಂದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ.[109] ಅವಳು ಎಸಗುತ್ತಿರುವುದು ದುಷ್ಯಂತನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನ ಚಿಂತನೆಯ " ವಿರಹವ್ರತ "; ಅಥವಾ 'ಪ್ರಿಯ ಪ್ರಸಾದನ' ನೋಂಪಿ. ಎಂದಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಿ ಬಂತು 'ತಪಸ್ಸು'? " ಶಕುಂತಲೆಯೂ ದಿವ್ಯಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮದನನಿಂದುಂಟಾದ ಮತ್ತತೆಯನ್ನು ದುಃಖತಾಪದಿಂದ ದಹಿಸಿ ಮಂಗಳಕರವಾದ ತಾಪಸಿಯ ವೇಷದಿಂದ ಸಫಲಪ್ರೇಮವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದಳು."[110] ಟ್ಯಾಗೋರ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಈ ಮಹಿಳೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಳೆಯಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ 'ಮತ್ತತೆ' 'ತಾಪಸಿಯ ವೇಷ'ವೆಂಬ ಮಾತುಗಳು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಾರವು. ಟ್ಯಾಗೋರರ ಮತ್ತೊಂದು ವಾಕ್ಯವಿದೆ: " ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಸತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿಯೂ ಪಡೆಯಲೋಸುಗ ಆ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಣಯಿಗಳೂ ದೀರ್ಘವೂ ನಿಷ್ಠುರವೂ ಆದ ತಪಸ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ." ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ: " ನಾವು ಕೇಳಲೇಬೇಕು, ಪ್ರಣಯಿಗಳಿಂದ ನೆರವೇರಿದ ತಪಸ್ಯ ಯಾವುದು? . . . ತನ್ನ ನಿರಾಕರಣ ತುಡಿಯುತ್ತಿತ್ತು ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ . . . ಹಾಗೆಯೇ ದುಷ್ಯಂತ ಪರಿತಾಪವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎರಡು ವಾರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ."[111] ಪ್ರೊ. ದಾಸಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ ಇನ್ನೂ ವಿಶದವಾಗಿದೆ: " ಏನೂ ತಪಸ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ; ಅವರಲ್ಲಿ ವಿಯೋಗದ ದುಃಖ ಅಷ್ಟೆ; ವಿಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರೇಮ ಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಕಾಳಿದಾಸ ನಂಬಿರಲಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ರಬೀಂದ್ರನಾಥನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಲ್ಲ."[112] ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅನಗತ್ಯವಾದ ತಪಸ್ಸಿನ ಭಾರ ಅವರ ಮೇಲೇಕೆ ಬೀಳಬೇಕು? ವಂಶಲಲಾಮನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಸಾನುಕ್ರೋಶದ ಧರ್ಮಾಚರಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಜತಪಸ ಅವನು; ರಾಜರ್ಷಿಯ ಸುತೆಯಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ಪಾಲಿತಳಾದ ರಾಜತಪಸ್ವಿನಿ ಅವಳು: ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ತಪಸ್ಸೆ! ಪ್ರಸವದ ಯೋಚನೆ, ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂತಸ, ದುಷ್ಯಂತನ ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಅದು ಇರುವುದರಿಂದ ಸಂತೃಪ್ತಿ, ಮಾತಾ ಸಮಾಧಾನ, ಅವನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ, ಭೂಮಿಾಶ್ವರತನಯನಾದರೂ ಅವನಿಗೇಕೆ ಈ ವನವಾಸವೆಂಬ ವ್ಯಾಕುಲ, ನಿರಾಕರಣ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚಿಂತೆ, ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿ ಎಷ್ಟುದಿನ ಹೀಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ದುಗುಡ, ಪುರಾಣಕಥೆ ಉಪದೇಶಗಳ ಶ್ರವಣ, ವ್ಯಥೆ ಉಲ್ಲಾಸ ಆಸೆ ನಿರಾಸೆಗಳ ಒಳಕಾಳಗ — ಹೀಗೆ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆ ಸಾಧ್ವಿಯ ಆರುವರ್ಷದ ಸುಚರಿತೆ. ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ ರಾಜಾಲಯ ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಶಕುಂತಳೆ

ತೋರುವುದು ಮೂಲಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸುಭದ್ರವಾದ ನಿಷ್ಕಲುಷಿತ ಸ್ತ್ರೀತ್ವ: ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಪಾಟಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಮೂರನೇ ಅಂಕಗಳ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಪಾರ ಏಳನೇದರಲ್ಲಿ ಮರುಕೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಸ್ಥಳ ಸಮಯ ಸಂಕೋಚಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ. ಅಲ್ಲಿ ದಿವಸಗಳ ವಿಳಂಬವಿತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ; ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಘಳಿಗೆಯ ಕಾಲವಿದೆ; ಮಾರೀಚ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇನ್ನೇನು ಕರೆ ಬರಲಿದೆ, ಹೊರಡಬೇಕು. ಆದರೂ ಆಗಿನ ಶ್ರದ್ಧೆ ಶುಚಿತ್ವ ವಿನಯ ಗಾಢಲಿಕಾಂಕ್ಷೆ ಎಲ್ಲವೂ ಈಗಲೂ ಆಧಿಪತ್ಯಗೈಯುತ್ತಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕ ವೃತ್ತಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಹೃದಯಾನುರಾಗವನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಗಾಯನಗೈದ ದುಷ್ಯಂತ ; ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಆರಿಸಿದ ಪದದಿಂದ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಬೇಗಬೇಗ. ಸರ್ವದಮನನನ್ನು ಕಂಡ ತಕ್ಷಣವೇ ಕರುಳು ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಅವನಿಗೆ; ಅವನು ಮುನಿಕುವರನಲ್ಲ, ಓರ್ವ ಪರಿತ್ಯಕ್ತ ನಾರಿ ತನ್ನ ಅಪ್ಸರ ಬಾಂಧವ್ಯದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಪ್ರಸವಿಸಿದಳು — ಹೀಗೆ ಸಂಗತಿ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಹೊರಪಡುತ್ತದೆ ಇನಿದಾದ ಕಥೆ. ಇವನ ತಾಯಿ ಯಾರು, ತಾಪಸಿಯನ್ನು ಕೇಳೋಣವೆ? “ಅಥವಾನಾರ್ಯಃ ಪರದಾರವ್ಯವಹಾರಃ.” ಹೇಗೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಶೀಲವನ್ನು ತಾಯಿಮಮತೆಯಿಂದ ಸಂರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ ಕವಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ, ನೋಡಿ! ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಮನೀಯ ನಾಮಧೇಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ವಿಧಾನ ಲಲಿತಕಲೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ :

ತಾಪಸೀ : ಸರ್ವದಮನ, ಶಕುನ್ತಲಾವಣ್ಯಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಸ್ವ ।

ಬಾಲಃ : ಕುತ್ರ ವಾ ಮಮ ಮಾತಾ ।

ಆದರೆ ಆಕೆ ಬೇರೊಬ್ಬ ಶಕುಂತಳೆಯಾಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ? “ಅಪರಾಜಿತಾ ನಾಮೌಷಧಿ”ಯ ಅದ್ಭುತ ಆಗಲೇಬೇಕು, ಆಗಂತುಕನೇ ಬಾಲಕನ ಪಿತನೆಂಬುದನ್ನು ತಾಪಸಿಯರಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ದುಷ್ಯಂತನಿಗಾದರೋ ಸರ್ವದಮನನ “ಮಮ ಖಲು ತಾತೋ ದುಷ್ಯಂತಃ । ನ ತ್ವಂ ।” ಎಂಬ ‘ನಕಾರ’ವೇ ಅತ್ಯಾನಂದದ ಪ್ರಮಾಣ. ಆಗ ಆಗಮಿಸುತ್ತಾಳೆ ಸರ್ವದಮನನ ತಾಯಿ, ದುಷ್ಯಂತನ ಮಹಾದೇವಿ. ದುಷ್ಯಂತ ಅವಳನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವ ತೀವ್ರ ಒಲುಮೆಯ ವಿಲಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: ಪ್ರಿಯೇ, ಸುಮುಖಿ, ಸುಂದರಿ, ಸುತನು! ಇಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕಾಂಶ ಎದ್ದು ತೋರುವುದನ್ನು ಭಾವಿಸಿ. ಆ ನಿಜಾಂಶ ಪ್ರೊ. ಕರ್ಮರ್ಕರ್ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ;[118] ಆದರೆ ಆತ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಬಿಟ್ಟಂತಿದೆ. ಏಳನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರಣಯ ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಣಯದ ಯಥಾರ್ಥ ಮುಂದುವರಿಕೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಂದ “ಭೀರು” ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂಬೋಧನೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ; ಇಲ್ಲಾದರೋ ಪ್ರಿಯೇ (ಎರಡು ಬಾರಿ), ಸುಮುಖಿ, ಸುಂದರಿ, ಸುತನು (ಎರಡು ಬಾರಿ), ಪಾಟಲೋಷ್ಠಪುಟಂ ಮುಖಮ್, ಮುಂತಾದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಉಂಗುರ ಹೇಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾಯ್ತೆಂಬು

ದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮುನ್ನ ಅವಳ ಅಶ್ರುಧಾರೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಒರಸುತ್ತಾನೆ :

ಮೋಹಾನ್ಮಯಾ ಸುತನು ಪೂರ್ವಮುಪೇಕ್ಷಿತಸ್ತೇ
ಯೋ ಬಾಷ್ಪ ಬಿನ್ದುರಧರಂ ಪರಿಬಾಧಮಾನಃ ।
ತಂ ತಾವದಾಕುಟಿಲಪಕ್ಷ್ಮವಿಲಗ್ನಮದ್ಯ
ಬಾಷ್ಪಂ ಪ್ರಮೃಜ್ಯ ವಿಗತಾನುಶಯೋ ಭವೇಯಮ್ ॥ (VII – ೨೫)

ಐದನೇ ಅಂಕದ ಅಹಿತ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಹೇಗೆ ಕತಿಥವಾಗುತ್ತದೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿ : ಅದೇ, ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ ಮಜಲು ಮಜಲಾಗಿ ಪ್ರಸಾರಗೊಳ್ಳುವ ಮಿಶ್ರ ಸುಖದುಃಖ. ಉಂಗುರವನ್ನು ತಿರುಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಈಯಲಿಚ್ಛಿಸುತ್ತಾನೆ ರಾಜ : "ತೇನ ಹಿ ಋತು ಸಮಯವಾಚಿಹ್ನಂ ಪ್ರತಿಪದ್ಯತಾಂ ಲತಾ ಕುಸುಮಮ್ ।" ಲತೆ ಕುಸುಮ ವಸಂತ ಸಮವಾಯವೆಂಬ ರೂಪಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ ತುಂಬ ಅರ್ಥ. ಅವರ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿದ್ದ ಶಿಶಿರಋತು ಹೋಗಿ ಈಗ ಪುನಃ ಮೊದಲಂಕಗಳ ವಸಂತ ಬಂದಿದೆ. ಶಕುಂತಳೆಗೂ ಲತೆಗೂ ಸಾದೃಶ್ಯ ಹೇಳುವುದು ಹಳೆಯದು, ಹಾಗೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೊಸದು. ಆದರೆ ಆಗ ರಾಜ ಪುರಗಮನ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಅವನ ಅಂಗುಲೀಯಕ; ಈಗ ಅವನೇ ಬಳಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅವನಿಂದ ಬೇರೆ ಯಾಗುವ ಕೆಟ್ಟ ಕನಸು ಮುಗಿದು ಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಬೇಡ ಅವಳಿಗೆ. ಪುನಃಪುನಃ "ಆರ್ಯಪುತ್ರ" ಎನ್ನುತ್ತ ನಲಿಯುತ್ತಾಳೆ; ಅವನ ಮಂಗಳ ದರ್ಶನ ದಿಂದ, ಅವನ ಸಾನುಕ್ರೋಶ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ, ಹೆಚ್ಚಿ ಹಿಗ್ಗುತ್ತಾಳೆ. ದೇವಗುರು ವಿನ ತಪೋವನವಾದರೇನು, ಭರತಕುಮಾರ ಮಧ್ಯೆ ನಿಂತಿದ್ದರೇನು, ಅಂದಾದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಿರ್ಲಜ್ಜೆಯ ಪ್ರಣಯದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯೇ ಇಂದೂ, ಬಹುಶಃ ಮುಂದೂ !

"ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಥಮಾಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯಳಾದ ಶಕುಂತಳೆಯೊಂದಿಗೆ ದುಷ್ಯಂತನ ವ್ಯರ್ಥಪ್ರಣಯವನ್ನೂ ಕಡೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಭರತ ಜನನಿಯೊಂದಿಗೆ ಆತನ ಸಾರ್ಥಕ ಸಮ್ಮಿಳನವನ್ನೂ ಕವಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ." [114] ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿವೆ ವಿಷಯ ವರದಿಯ ತಪ್ಪು, ಅರ್ಥಗ್ರಹಣದ ತಪ್ಪು, ತಾತ್ಪರ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಪ್ಪು. ಪ್ರಥಮಾಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿ ಎರಡನೇ ದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲಗೊಂಡು ಮೂರನೇದರ ಪರಸ್ಪರ ಸಮ್ಮತಿಯಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿ ಮುಂದು ವರಿಯುತ್ತದೆ; ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಸತ್ಯಾಂಶವೇನು ? ಶಕುಂತಳೆ ಈಗ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ

ಗಾನ್ಧರ್ವೇಣ ವಿವಾಹವಿಧಿನಾ ನಿರ್ವೃತ್ತಕಲ್ಯಾಣಾ ಅನುರೂಪ ಭರ್ತೃ
ಗಾಮಿನೀ ।

ಹೀಗೆ ಅವರ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯರ್ಥವಲ್ಲ, ಸಾರ್ಥಕ. ಮುಂದೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಮೂಲಕ—

ಅವನ ಮೂಲಕ, ಅವನಿಂದ ಅಲ್ಲ— ನಿರಾಕರಣವಲ್ಲದ 'ಪರಿತ್ಯಾಗ', ವಿಯೋಗ ವ್ಯಥೆ, ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೂ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡೆನೆಂಬ ದಾರುಣ ಮನೋವ್ಯಾಧಿ. ಎಂದರೆ, ಅವರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಕತ್ತರಿಸಿಹೋಯಿತೆ, ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಪೂರ್ತಿ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟರೆ, ಅಥವಾ ಸಂಧಿಸಿದೊಡನೆ ಹಲ್ಲು ಮಸೆಯುವ ವೈರಿಗಳಾದರೆ? ಏನೂ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ. ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಆರು ವರ್ಷವೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಧ್ಯಾನವೇ ಧ್ಯಾನ, ಮಗನ ಯೋಗಕ್ಷೇಮದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಹೊತ್ತಿಲ್ಲ; ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲಣ ಪ್ರೇಮ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ, ಅವಳು ತನ್ನವಳಲ್ಲವೆಂದು ನುಡಿಯುವಾಗಲೂ, ಅನಂತರವೂ; ಅಂಗುಲೀಯಕ ದೊರೆತ ತರುವಾಯ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪರಿಶುದ್ಧ ಸಾಚಾ ಪ್ರೀತಿ ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದ ಸಮೀಪ ಇರುವಿಕೆ ದೂರ ಹೋಗುವಿಕೆ ಬೇರ್ಪಡೆ ಒಡನಾಟ ಈಗ ಆಗ ಎಂಬುದನ್ನಾಗಲೀ ಲೋಕ ತಂದಿಡುವ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಐಶ್ವರ್ಯ ಬೇಗೆ ತಂಪು ಕಷ್ಟ ಸೌಖ್ಯವೆಂಬುದನ್ನಾಗಲೀ ಲೆಕ್ಕಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ದ್ವಂದ್ವ ಭಾವನೆ ಅದರ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಭವಭೂತಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸುಭಾಷಿತವನ್ನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂದು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ:

> ಅದ್ವೈತಂ ಸುಖದುಃಖಯೋರನುಗತಂ ಸರ್ವಾಸ್ವವಸ್ಥಾಸು ಯ
> ದ್ವಿಶ್ರಾಮೋ ಹೃದಯಸ್ಯ ಯತ್ರ ಜರಸಾ ಯಸ್ಮಿನ್ನಹಾರ್ಯೋರಸಃ ।
> ಕಾಲೇನಾ ವರಣಾತ್ಯಯಾ ಯಾತ್ಪರಿಣತೇ ಯತ್ ಸ್ನೇಹಸಾರೇ ಸ್ಥಿತಂ
> ಭದ್ರಂ ತಸ್ಯ ಸುಮಾನುಷಸ್ಯ ಕಥಮಪ್ಯೇಕಂ ಹಿ ತತ್ಪ್ರಾಪ್ಯತೇ ॥ (I-೩೯)

ಅಲ್ಲಿನ ರಾಮ ಸೀತೆಯರ ತೆರನೇ ಇಲ್ಲಿನ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆ; ಬಹುಶಃ ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಇವರೇ ಮೂಲ, ಮಾದರಿ, ಸ್ಪರ್ಧೆ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಪ್ರೇಮವೆಂದರೆ ವಿಧಿಗೂ ಭೀತಿ; ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ದುರ್ವಾಸನ ಬೆನ್ನಿನ ಹಿಂದೆ ನಡೆದು ಅದು ತನ್ನ ಚಕ್ಕಳಗುಳಿ ಚಿವುಟಾಟ ಚಾಪಲ್ಯವನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಆಕಸ್ಮಿಕಕ್ಕೂ ಭೀತಿ; ಅಂಗುಲೀಯಕವನ್ನು ಮೀನು ನುಂಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತೇ ಹೊರತು ತಳದ ಜೇಡಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೂತು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ; ಮೀಂಗುಲಿಗನ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ಅರಸನ ಕೈಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿತೇ ಹೊರತು ವಿದೇಶದ ಪ್ರವಾಸಿಯೋರ್ವನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ; ಯಮಧರ್ಮನಿಗೂ ಆ ಒಲುಮೆಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಭಯ ಭಕ್ತಿ: "ಭಗವತಿ ವಸುಧೇ, ದೇಹಿ ಮೇ ವಿವರಮ್ ।" ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಣವಿಸರ್ಜನೆಯ ಬಿಕ್ಕಲು ಸ್ವರ; ಆದರೇನು? ಅವಳು "ನಿಷ್ಕ್ರಾನ್ತಾ ಸಹ ಪುರೋಧಸಾ ತಪಸ್ವಿಭಿಶ್ಚ।" ಉಂಗುರ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾದೊಡನೆ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಬಣವಾಗುವ ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಭವಭೂತಿಯಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದನಲ್ಲವೆ:

ಶೂನ್ಯಮಧುನಾ ಜೀರ್ಣಾರಣ್ಯಂ ಜಗತ್ । ಅಸಾರಃ ಸಂಸಾರಃ । ಕಾಷ್ಠ ಪ್ರಾಯಂ ಶರೀರಮ್ । ಅಶರಣೋಽಸ್ಮಿ । ಕಿಂ ಕರೋಮಿ । ಕಾ ಗತಿಃ ।
(ಉ. ರಾ. I–೪೬ ಗದ್ಯ)

ಏತಕ್ಕೆ ; ಚಿರವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನೀಯಲು ಕಾದಿಲ್ಲವೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ? ಆದರೆ ಅದಾಗದು ; ಕಾರಣ

ಅನ್ಧತಾಮಿಸ್ರಾ ಹ್ಯಸೂರ್ಯಾ ನಾಮ ಲೋಕಾಸ್ತೇಭ್ಯಃ ಪ್ರತಿವಿಧೀಯನ್ತೇ ಯ ಆತ್ಮಘಾತಿನ ಇತ್ಯೇವ್ಮೃಷಯೋ ಮನ್ಯನ್ತೇ । (ಉ.ರಾ. IV–೩ ಗದ್ಯ)

ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ನಲ್ಲನಲ್ಲೆಯರನ್ನು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿಂದು ತೇಗಲಾರ ಜವರಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ.* ಮೇಲಾಗಿ ಮರಣದಲ್ಲೇನಿದೆ, ಕಷ್ಟನಷ್ಟ ವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು ಜೀವನದಲ್ಲಿ !

ಟ್ಯಾಗೋರರ ನೆರಳು ದಪ್ಪವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವಂತಿದೆ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ವಿದಗ್ಧರ ಮೇಲೆ. ಎರಡು ಪ್ರಣಯ, ದೈಹಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ನೈತಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ, ಮರ್ತ್ಯ ಸ್ವರ್ಗ, ಇತ್ಯಾದಿ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯದ ಪುನರುಕ್ತಿ ಧಂಡಿಯಾಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ಓದಿ. "ಮೊದಲನೆಯದು ರಕ್ತಮಾಂಸದ ಕೂಟ, ಎರಡನೆಯದು ಆತ್ಮಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನ"[115] "ಮೊದಲನೆಯ ಕೂಟ ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ನಶ್ವರವಾಗಬೇಕು . . . ಎರಡನೆ ಯದು ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ಶಾಶ್ವತವಾಗಬೇಕು"[116] "ಶಕುನ್ತಲೆ ದುಷ್ಯನ್ತರ ಗಾಂಧರ್ವ ಸ್ವಯಂವರ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ ಅದು ಆತ್ಮಗಳ ಪರಿಣಯವಲ್ಲ, ದೇಹಗಳದು ; ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ್ದು. ಅವರ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮ ಆದಾಗಲೇ ಅವರ ಮದುವೆ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ಒಪ್ಪಿತೆಂಬ ಸಂತೋಷ ತರತಕ್ಕದು."[117] "ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ, ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಮುಖವೂ ರಭಸಯುಕ್ತವೂ ಆದ ಪ್ರೀತಿ ಹೇಗೆ ಮೌನ ನರಳಾಟದಿಂದಲೂ ಸೂಕ್ತ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ದಿಂದಲೂ ದೇವತೆಗಳೇ ಸಾಂಬ್ರಾಣಿಯನ್ನೆರಚುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರೀತಿಯಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ."[118] "ದುಷ್ಯಂತ — ಶಕುಂತಳೆ ಯರಿಗೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಜನಿಸಿದ ಅನುರಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ವಿಷಯೋನ್ಮುಖ ವಾದದ್ದು, ಸ್ವಸುಖಾಪೇಕ್ಷಿಯಾದದ್ದು . . . ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮದ ವೇಳೆಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಪರಿಶುದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ."[119] ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಭಟ್ಟಿಯಿಳಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಕಾಪಿ ಬುಕ್ಕಿನ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ನೀತಿ ; ಅದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಬರೆದನೆಂದು

---

* "ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ" "ಶಾಕುನ್ತಲ" "ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ" ಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು 'ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ'ವೋ ಎಂಬಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ; ಆದರೆ ತೂಲನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಜಾಗರೂಕತೆ ಆವಶ್ಯಕ. ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸರ ಬಗೆ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನ ಬಗೆ ; ಭವಭೂತಿಗಾದರೋ ಈಗ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ಸನ ಬಗೆ, ಈಗ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಬಗೆ !

ಹೇಳುವುದೂ ಒಂದೆ, ಪಟ್ಟದ ಕುದುರೆ ಬಟ್ಟೆಯ ಪಿಂಡಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಒಂದೆ. ಮಹಾಕವಿಯನ್ನೇಕೆ ಪುರಾಣಕಟ್ಟೆಯ ಉಪದೇಶಕ ನನ್ನಾಗಿಸುವ ಆತುರ ನಮಗೆ? "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೊಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ, ನೀತಿಶತಕದ ಒಂದು ಪರಿಚ್ಛೇದವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯೆಂದರೇನು, ಅದರ ಸತ್ವವೆಷ್ಟು? ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಆಗುವ ಘಟನೆಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆಯೆ? ಮನುಷ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆ ನೋವು? ಅದು ಬಾಧಿಸುವ ಬಗೆ ಎಂತು? ಯಾರು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ? ನರನ ಎತ್ತರವನ್ನು ಗೊತ್ತುಹಚ್ಚುವುದು ಹೇಗೆ? ಇತ್ಯಾದಿ ಗಾಢ ಜಟಿಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರತಿಭೆ ಯಾವ ಉತ್ತರವನ್ನು ಎಂಥ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಲ್ಲುದೋ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಕೊಟ್ಟದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಅವನ ಕವಿದರ್ಶನದ ವಿವರಣೆ ಮುಂದೆ ಬರಲಿದೆ. ಈಗ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಪ್ರೇಮದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಕಣ್ಣೋಟದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಸ್ನೇಹ, ನಿಜ; ಏಕಾಗಬಾರದು? ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷ ಸ್ನೇಹವೆಲ್ಲ ಅದರಿಂದಲೇ ಆರಂಭ ವಾಗಲೆಂದು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದಾಳೆ, ಲಿಂಗಭೇದವನ್ನು ಇಟ್ಟದ್ದಾಳೆ, ಪ್ರಕೃತಿ ದೇವಿ. ಅದರಲ್ಲೇನು ಊನ? ನೋಡುವ, ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುವ, ಕಣ್ಣುಗಳು ಯಾರವು? ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ನಡೆಸುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಎಂಥಾದ್ದು? ಆ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಡುವ ಮನಸ್ಸಂಕಲ್ಪ ಸಬಲವೋ ನಿರ್ಬಲವೋ? ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸುವ ಆತ್ಮ ಸುಶಿಕ್ಷಿತವೋ ಅಸಂಸ್ಕೃತವೋ? ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಗೆಯಬೇಕಾದ್ದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ. ದುಷ್ಯಂತನ ವರ್ತನೆಯೂ ಶಕುಂತಳೆಯ ವರ್ತನೆಯೂ ಮೋಡವಿಲ್ಲದ ಚಂದ್ರನಂತೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಪರಿಸ್ಫುಟ, ಧವಳ. "ಪ್ರಥಿತಂ ದುಷ್ಯನ್ತಸ್ಯ ಚರಿತಮ್।" ಅವನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ದಿವಸ ದಿವಸಕ್ಕೂ ಅವರ ಪ್ರೇಮ ವೃದ್ಧಿಯಾದದ್ದು ಕೇವಲ ವಿಷಯತೃಪ್ತಿಯ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಯಿಂದಲ್ಲ; ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿದೊಡನೆ ಓಡಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ಲಾಂಪಟ್ಯ? ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪುರೂರವ ಇರಾವತಿ ಉರ್ವಶಿಗಳನ್ನು ಕಾಮುಕರೆಂದರೂ ತಡೆದೀತು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ಆ ನುಡಿ ಹೊಲ್ಲ. ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಸಹಧರ್ಮಿಣಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ದುಷ್ಯಂತನ ಘನೋದ್ದೇಶ; ಅನುರೂಪ ಭರ್ತನನ್ನು ಕೂಡುವುದೇ ಅವಳ ಬಸಿರ ಬಯಕೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವೇ ಅವನು ಅಂತಃಕರಣಪೂರ್ವಕ, ಸಖಿಯರ ಸಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲಿ? ಬರಿ ಕಾಮ ಪಿಪಾಸೆಯ ಸೋಂಕು ಅವರಲ್ಲಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹದ ಹಂಗೇಕೆ? ಒಂದುಪಕ್ಷ ಅವನೊಬ್ಬ ಕೀಚಕನಾಗಲಿಚ್ಛಿಸಿದರೆ—ಶಾಂತಂ ಪಾಪಂ!—ಶಕುಂತಳೆ ಯಾರು? ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಯರು ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆಯೆ? ಕುಲಪತಿ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದರೇನು, ತನ್ನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೂದಲೆಳೆಯಷ್ಟು ಅಶ್ಲೀಲ ಚಿಂತನೆಗೂ ಎಡೆಗೊಟ್ಟಾನೆ? "ತಾನು ಮದನ ಸಂತಪ್ತ"ಳೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಶಕುಂತಳೆಯೇ ಆಡುತ್ತಾಳೆ, ದಿಟ; ಆದರೆ ಅದು

ಸಹಜವೂ ನಿಷ್ಕಪಟವೂ ದುರಾಲೋಚನಾಶೂನ್ಯವೂ ಆದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಮಗ ಅನಂಗನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು; ಶ್ವೇತ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಅವ ಬೀರಬಲ್ಲ, ತನು ಹೃದಯ ಆತ್ಮ ಮೂರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಚಲಿಸುವಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೇಲಾಗಿ, ಕುಲಪತಿ ಕಾಶ್ಯಪ 'ಒಳಿತು' ಎಂದಮೇಲೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮದುವೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ 'ಸರಿಯಲ್ಲ', 'ತ್ವರೆಯಿಂದಾದುದು', 'ವಿಷಯ ಪ್ರಮುಖ' ಎನ್ನುವುದು ಸಮನೆ? ಹೊರಡುವಾಗ ಉಂಗುರವನ್ನಿತ್ತು ದಿವಸ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆಂದು ಆಣೆಯಿಟ್ಟವನು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹಾಗೆಸಗುತ್ತಿದ್ದ, ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ ಕವಿಯದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ. ಹಿಂದೆಯೇ ನಾನು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಶರೀರ ಎದೆ ಅಂತಃಕರಣ ಆತ್ಮ ಪೂರ್ತಿ ಏಕೀಕರಣವಾಗಿರುವಾಗ, ಒಂದನ್ನು ಎರಡಾಗಿಸುವುದು ಮಾನವ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವ ಪ್ರಚಂಡ ಶಕ್ತಿಗೂ ಎಟುಕದ ಮಹೋದ್ಯಮ: ಅದ್ಭುತವಾದ ಅಮಾನುಷ ಬಲೋದ್ಬಂಧಿಯಿಂದ ಅದು ಆದಂತೆ ತೋರಬಹುದು ಹೊರಗೆ; ಶಾಪದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನ ಜಾಗ್ರತ ಚೇತನದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ಮೃತಿ, ಅಷ್ಟೆ; ಆದರೆ ಅವನ ಆಂತರ್ಯದ ಒಳಗೆ? ಶಕುಂತಳೆಯಲ್ಲಾದರೋ ಮನದ ಮರೆತವಾಗಲೀ ಪ್ರೀತಿಯ ಇಳಿತವಾಗಲೀ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವೂ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ. ಏನೇ ಆಗುತ್ತಿರಲಿ, ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ದೂಷಿಸುವ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಡುವ, ಒಂದು ವಚನವೂ ಉದುರುವುದಿಲ್ಲ ಅವರ ಮುಖದಿಂದ! ಸತ್ಯ ಪ್ರೇಮದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅದು: ಮೋದವಿರಲಿ ಖೇದ ಬರಲಿ ಅದನ್ನುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ತ.

ಅಂತ್ಯ ಸಮಾಗಮದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವರಲ್ಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುವ 'ಪಕ್ವತೆ' 'ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ' 'ನಿಸ್ವಾರ್ಥ' ಎಲ್ಲಿದೆ ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ? ಮೊದಲು ಮಾರೀಚ ಅದಿತಿಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ, ಅವರ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಆಮೇಲೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕೈಹಿಡಿಯಬಾರದೆ ದುಷ್ಯಂತ? ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ

ಣ ಮಾಣಣೀಏಸು ಅತ್ತಾಣಂ ಅವರಾಹಇಸ್ಸಂ ।
ಭೂಓ ವಿ ಸಹೀಜಣಂ ಅಣುಮಾಣಇಸ್ಸಂ ।

ಎಂದು ಹಿಂದೆಗೆದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ, ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತಾಪಸಿಯರೂ ಕುಮಾರನೂ ಇರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಗೈಯದ ಪ್ರೇಮಾತುರವೇತಕ್ಕೆ? ಕಾಳಿದಾಸ ಒಬ್ಬ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅವನ ನಾಟಕೋದ್ದೇಶ ನೀತಿಬೋಧನೆಯಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಆಚಾರ್ಯ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸದೆ. ಆದರೆ "ಅವನೊಬ್ಬ ಮನುಜರಾಗಗಳ, ಸೌಂದರ್ಯಪಂಥದ, ಗಂಭೀರಾಮೋದದ ವರಕವಿ."[೧೨೦] ಹಾಗೂ, ಎಂಥ ದೈವಿಕ ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಮಹಾದಯಾಳು ಮಾರೀಚ! ಆನೊಂದ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ದರ್ಶನದ ಉತ್ಸುಕತೆ ಉಂಟು, ಅದೆಷ್ಟು ಸಹಜವೋ ಅಷ್ಟು ಪವಿತ್ರವಾದ ಭಾವ, ಅದಾಗಬಹುದು ಮೊದಲು, ಎಂಬ ವೈಶಾಲ್ಯವಿದೆ

ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾರೀಚನಲ್ಲಿ. ಅದರಿಂದ ಲಾಭಗೊಂಡ ರಾಜ ಗುರುದೇವನ ಮುಂದೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ ಬಾಗಿ ಬಿನ್ನೈಸುವುದೇನು ?

ಭಗವನ್, ಪ್ರಾಗಭಿಪ್ರೇತಸಿದ್ಧಿಃ। ಪಶ್ಚಾದ್ದರ್ಶನಮ್। ಅತೋಽಪೂರ್ವಃ ಖಲು ವೋಽನುಗ್ರಹಃ।

ಈ ಅಂಕವನ್ನು ಓದುವಾಗ, ನೋಡುವಾಗ, ಉತ್ತಮ ಪ್ರಾಸಾದ ನಿವಾಸಿಯಾದ ಗೃಹಸ್ಥ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು, ದಿವಾನಖಾನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಿರುವ ಹಸುಳೆಯನ್ನು ಮುದ್ದಿಸಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಒಳಕೋಣೆಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು, ಹಣ್ಣು ಕಾಯಿ ಪುಷ್ಪಹಾರ ಮಂಗಳದ್ರವ್ಯ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ದೇವರ ಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಪೂಜೆ ನಡೆಸಿ ಪ್ರಸಾದ ಪಡೆಯುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಆ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಸುಸಜ್ಜಾದ ಶಯನಾಗಾರವೂ ಉಂಟು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಸೌಖ್ಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಂತೋಷ ಜೀವನದ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನೂ ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ ಶ್ರೀ ಅರಬಿಂದೊ.[121] ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರು ದಂಪತಿಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಆದಮೇಲೆ, ವಿಯೋಗ ವೇದನೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಪುನಃ ಸುಸಂಯೋಗ ಒದಗಿದಂದು, ಶುಚಿರ್ಭೂತ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷ ದ್ವಯ ; ಅವರ ಪ್ರೇಮ ಸದಾ ಒಂದೇ ತೆರ.

"ಅರಕ್ಷಿತ ಸಹಜಸ್ವರ್ಗ, ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಪಾಪದ ಪ್ರವೇಶ, ಆ ಸ್ವರ್ಗದನಾಶ, ತಪ ಅನುತಾಪದಿಂದ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನ ಸ್ವರ್ಗ"[122] ಈ ನಕ್ಷೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಟ್ಯಾಗೋರ್ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಧಾರೆಯೆರೆದು ಕೊಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಒಳಿತಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಕಾಳಿದಾಸನ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶನ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

೬. ನಾಟಕೀಯ ನೈಪುಣ್ಯ

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕತ್ರಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆ ಪ್ರೇಮವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾನಾ ಬಿಡಿವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಲಕೆಲವು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಇನ್ನೊಂದೋ ಎಂಬಂತೆ ತೋರಬಹುದು ಅವನನ್ನು ಪಠಿಸು ವಾಗ. ಪ್ರಣಯಿಗಳ ವಿಯೋಗ ಪುನಃ ಸಂಯೋಗ; ಶಾಪದ ಅವಾಂತರ; ಸರ್ಪಮುದ್ರೆಯ ಉಂಗುರ ಸಂಗಮನೀಯ ಮಣಿ ರಾಜಾಂಗುಲೀಯಕ; ಧಾರಿಣಿಯ ದೋಹದ ಔಶೀನರಿಯ ಪ್ರಿಯಪ್ರಸಾದನ ದುಷ್ಯಂತಮಾತೆಯ ಪುತ್ರಪಿಂಡಪಾಲನ ವ್ರತಗಳು; ನಾಯಕಿಗೂ ಲತೆ (liana) ಗೂ ಸಾಮ್ಯ; ನಾಯಕನ ಬಹುಪತ್ನೀತ್ವದಿಂದ ಆಗುವ ಆತಂಕ; ಮರೆಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ನೋಡು ವುದು ಮಾತು ಕೇಳುವುದು; ಚಿತ್ರದ ವಿಚಾರ; ಪ್ರಣಯ ಪತ್ರ ಲೇಖನ; ಪುತ್ರಶಾಲಿಯಾಗು ಎಂಬ ಆಶೀರ್ವಚನ; ಭ್ರಮರ ಆನೆ ಚಂದ್ರ ಕಮಲ ಚಕ್ರ ವಾಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯ; ಪ್ರಣಯದ ಅವಸ್ಥೆಗಳು; ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಗೆ ಅಡ್ಡಬೀಳುವುದು — ಹೀಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕವಿವಿಭಾವನೆಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮಿತವಾದುದು, ಅವನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕಾವ್ಯೋಪಾಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಮೆ. ಆದರೂ, ಕಥಾಸರಣಿಯಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ, ಸುತ್ತಿರುವ ಪರಿವೇಷದಲ್ಲಿ, ಒಟ್ಟಿನ ಪ್ರಭೆಯಲ್ಲಿ, ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರ. "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ ವಿನೋದ ನಾಟಕದ ಲಾಘವ; "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಅದ್ಭುತ ವೃತ್ತಾಂತದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ; "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕಾದರೋ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ.

ನೆಲಮಾಳಿಗೆಯ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಧಾರಣಿಯ ಕೈಯಿಂದ ಗೌತಮ ಉಂಗುರವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಆಯ್ತು ಅದರ ಬಾಳು. ದುಷ್ಯಂತನ ಮುದ್ರಿಕೆ ಹೇಗೆ ನಾಟಕವೆಲ್ಲನನ್ನೂ ಆವರಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆ ನೋಡಿ. ಚಾಪಲ್ಯದಿಂದ ಅನ್ಯಸಂಕ್ರಾಂತ ಪ್ರಣಯಿಗಳಾಗಿ ನಿಜವಲ್ಲಭೆ ಯರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನೆಸಗಿ ಭೀತಿ ತಾಪಗಳಿಂದ ಬಗ್ಗಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಇರಾವತಿಯ ಪಾದಕ್ಕೂ ಪುರೂರವ ಔಶೀನರಿಯ ಪಾದಕ್ಕೂ ಬಿದ್ದು ಅವರ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ಯಾಚಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ಷುದ್ರ ವ್ಯವಹಾರ; ರಾಣಿಯರು ಅವರನ್ನು 'ಕಾಲಿನಿಂದೊದ್ದು' ಬಯ್ದು ಹೋಗುವುದು ನ್ಯಾಯವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೋಷಿ ದುಷ್ಯಂತ

ಶಕುಂತಳೆಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದರ ಆವರಣವೇ ಬೇರೆ ; ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಸಮಂಜಸ ವಾಗಿಯೇ ಬೇರೆ. ಶಕುಂತಳೆಯ

ಉತ್ತಿಷ್ಠ ಉತ್ತಿಷ್ಠಾರ್ಯಪುತ್ರಃ। ನೂನಂ ಮೇ ಸುಚರಿತಪ್ರತಿಬನ್ಧಕಂ ಪುರಾಕೃತಂ . . . ।

ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೀತಿ ತಾಳ್ಮೆಗೆ ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸೊಗಸು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕವಿತಾ ಶಕ್ತಿ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಸೊಂಪಾಗಿತ್ತು "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ !

ನಾಟಕದ ವಿರಚನೆ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ರಂಗವಲ್ಲಿಯಂತೆ: ಬಿಂದು ರೇಖೆ ಕಮಾನು ವರ್ತುಳ ಯಾವುದೂ ಅನಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿರಬಾರದು, ಕೊರೆಯಾಗಿರಬಾರದು ; ಪ್ರತಿ ಯೊಂದೂ ಒಟ್ಟಿನ ಸಮಕಟ್ಟಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಅಂಶವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ನಾಟಕ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಅಡಕಗೈಯಬಹುದು ಇದೊಂದು ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ: ಅಸಮಗ್ರವೆಂದಾಗಲೀ ವಿಪರೀತವೆಂದಾಗಲೀ ತೋರದ ಮಿತವ್ಯವಸ್ಥೆ (Dramatic Economy) ಇರತಕ್ಕದ್ದು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೊಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ, ಒಂದೆರಡು ಲೋಪಗಳ ವಿನಾ. ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ನಿಷ್ಠುರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಣ್ವನಿಗೆ ವರ್ತಮಾನಕೊಡುವ ಅಶರೀರ ಧ್ವನಿ ಅನವಶ್ಯಕ; ಮೂಲಭಾರತದ ಆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬಿಡಲಾರದ ವ್ಯಾಮೋಹ ಆಳಿರಬೇಕು ಕವಿಯನ್ನು. ಅದು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ. ನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಶಾರದ್ವತ ಇಬ್ಬರೇಕೆ? ಗೌತಮಿ ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆ? ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಜವಾಬು. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಮಧುಕರಿಕೆ ಪರಭೃತಿಕೆ ಇಬ್ಬರೇಕೆ? ಒಬ್ಬಳನ್ನೇ ತಂದು ಅವಳಿಂದ ಆತ್ಮಗತ ಭಾಷಣ ವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ್ದರೆ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆ? ಅದಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಉತ್ತರ. ವಸುಮತಿ ಯೇಕೆ? ಹಂಸಪದಿಕೆ ಏತಕ್ಕೋ ವಸುಮತಿಯೂ ಅದಕ್ಕೇ. ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಪುನಃ ಒಬ್ಬಂಟಿಗನನ್ನಾಗಿ ಕಳಿಸಿ ಮಾತಲಿಯಿಂದ "ಇಷ್ಟುತ್ರಿಭಂಗ" ಮಿಥ್ಯಾಕಾರ್ಯ ಆಗು ವಂತೆಸಗಿ, ದುಷ್ಯಂತನ ರೋದನ ಎಲ್ಲೆಮೀರಿ ಹರಿಯುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ರಮ್ಯ ಹಾಳತ ವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೃತ್ತಿಕಾಮಯೂರವನ್ನು ತರಲು ಸುವ್ರತೆ ಹೋಗಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಅರಸನಿಗೆ ಸರ್ವದಮನ ಜನನವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ತಾಪಸಿ. ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಿರರ್ಥಕವಲ್ಲ; ರೂಪಕದ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಎಷ್ಟು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ, ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ದರೂ ಸಾಲದು. ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಷ್ಟೂ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ನಿರ್ಮಾಣಚಾತುರ್ಯ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ. ಒಂದು ಕೊರತೆ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಬರಬಹುದು: ಚತುರ್ಥಾಂಕದ ನಂತರ ಕಣ್ವನೇ ಆದಿಯಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯ 'ತವರಿನವರು' ತೋರಿ ಸುವ 'ಅನಾದರ.' ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಿತಿಯ ಆದೇಶದಂತೆ ಗಾಲವನನ್ನು ಕಳಿಸು ತ್ತಾನೆ ಮಾರೀಚ, ಶಕುಂತಳೆಗೆ ದೈವಾನುಕೂಲವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲೋ ಸುಗ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಂದೆ ಎಂಟನೇ ಪರಿಚ್ಛೇದದಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪಾತ್ರ ಘಟನೆ ದ್ರವ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟನ್ನೂ ತಂದಿಡುವುದು ಒಂದು; ತಂದಿರುವ ಸಾಮಾನು ಪ್ರತಿಯೊಂದರಿಂದಲೂ ಅದು ಈಯಬಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಜನ ವಷ್ಟನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಸವಕಳಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವವರೆಗೂ ನಾಣ್ಯವನ್ನು ಚಲಾಯಿಸುವ, ಕಡೆಯ ತೊಟ್ಟು ಉದುರುವವರೆಗೂ ಜೇನುಗೂಡನ್ನು ಹಿಂಡಿಬಿಡುವ, ಛಲವಿರಬೇಕು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ. ಅದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಪಾರಾಗ ಬಲ್ಲ ಪಾಳುಬೀಳಿಸುವ ಅಕೃತ್ಯ (Dramatic Waste) ದಿಂದ. ಎಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ಆಕೃತಿಗೂ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೂ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು ಅದರಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತು ವಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಉಪಕಾರ. ಎತ್ತು ಏತಕ್ಕೆ ಭೃತ್ಯನಿದ್ದಾನಲ್ಲ, ಗಾಣವನ್ನೂ ಅವನಿಂದಲೇ ತಿರುಗಿಸೋಣ ಎಂಬ ದುರಾಶೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಪವ್ಯಯ; ಒಂಟೆತ್ತಿನ ಗಾಡಿಗೆ ಎರಡೆತ್ತನ್ನು ಕೊಂಡುತರುವ ದುಂದುಗಾರಿಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅಪವ್ಯಯ. ತುಂಬ ಔಚಿತ್ಯ ವಿವೇಕವನ್ನು, ಭಾರಿ ಕುಟುಂಬದ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಆಡಳಿತ ದಕ್ಷತೆಯನ್ನು, ಕಲ್ಪನಾಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾನೆ ತನ್ನ ಈ ಉದ್ಭಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ದುರ್ವಾಸನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನಸೂಯೆ ಅನುವಾದಾಗ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಹೆಜ್ಜೆತಪ್ಪಿ ಕುಸುಮಗಳನ್ನು ಬೀಳಿಸುತ್ತಾಳೆ ನೆಲಕ್ಕೆ; ಅವನ್ನು ಪುನಃ ಆರಿಸಿ ಬುಟ್ಟಿಗೆ ತುಂಬುವ ವೇಳೆ ಸಾಕು ಅನಸೂಯೆ ಹೋಗಿ ಹಿಂತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಆ ಎಡಹುವಿಕೆಯಿಂದ ಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಉಪಯೋಗ. ಹೂವನ್ನು ಭೂಮಿಗೆ ಬೀಳಿಸುವುದೊಂದು ಅಪಶಕುನ; ಆದರೆ ಯಾರ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಅವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಯಿತೋ ಅವಳಿಗೆ ಅಮಂಗಳವನ್ನು ಆಗಲೇ ಘರ್ಜಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ದುರ್ವಾಸ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಿದ್ದ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ಪುನಃ ಶೇಖರಿಸಿ ಅವಳ ಸೌಭಾಗ್ಯದೇವತೆ ಯನ್ನು ಸಖಿಯರು ಪೂಜಿಸಿಯೇ ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅಂತೆಯೇ ಶಪಿಸಿದ ದುರ್ವಾಸ ಅದರ ಹಾನಿಯನ್ನು ಮುಸುಳಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲವೆ ಭೂಷಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ? ಸಣ್ಣದೊಂದು ಸಂಗತಿಯ ಕುಪ್ಪಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವುಕಿ ಅವುಕಿ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ ಕೇಸರಿಯನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದೊಂದು ಪ್ರಾಣಿ ಸಾರಂಗ; ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಬಾರಿ ಹೇಗೆ ಸೂಕ್ತಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ. ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಉಪೇಕ್ಷೆಗೈಯದೆ, ಅವಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗಮನೀಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯೂ ಪರಿಭಾವನಾಯೋಗ್ಯ. ವೈತಾಳಿಕರು ಚೇಟಿ ಋಷಿಕುಮಾರರು ಮುಂತಾದ ತೀರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕೆಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ — ಅವರು ನಾಟಕರಂಗವನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಗುಂಪು ಅಷ್ಟೆ — ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲರಿಗೂ ಉಂಟು ಇತರರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅವರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸ್ವಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಐದನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರತೀಹಾರಿಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಆರನೇ ಅಂಕದ ಪರಭೃತಿಕೆ ಮಾತುಗಾತಿ, ವಿವರಣಾ ಚತುರೆ, ವಿನಯ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಕುಪಿತರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲಳು; ಅದೇ

ಮಧುಕರಿಕೆಯಾದರೋ ಆತುರಗಾತಿ, "ಮದವಿಭ್ರಮ ಗೀತೆ"ಯ ವಿದುಷಿ, ದುಡುಕಿನಿಂದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಎಸಗಿಯೇಬಿಡುವಂಥ ಅವಿಚಾರಿಣಿ. ಚೂತಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಯ್ದು ಕಪೋತ ಹಸ್ತಳಾಗಿ ನಿಂತು ಹಾಡಿ ಕಾಮದೇವಾರ್ಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಮೀರುತ್ತಾಳೆ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯನ್ನು. ಸೂಕ್ತ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿ ಕಂಚುಕಿಯ ಆಗ್ರಹವನ್ನು ಇಳಿಸುವ ಭಾರ ಪರಭೃತಿಕೆಯ ಮೇಲೆ! ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಂದೇ ಅಚ್ಚಿನಿಂದ ತೆಗೆದಿದ್ದರೂ ತಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು; ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೈಚಳಕ ತಾನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವಷ್ಟು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಬೆಳೆದಿದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಒಬ್ಬ ತಾಪಸಿಗೆ ಸುವ್ರತೆಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಬೇಕು; ಅವಳಿಂದ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ ದೂತಕಾರ್ಯ. ಅವಳಿಗಿಂತ ಕೊಂಚ ಗೌರವಯುಕ್ತಳಂತೆ ತೋರುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ: ಸರ್ವದಮನನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ ಅವಳಿಗೆ; ದಾರ ತ್ಯಾಗಿಯ ನಾಮವನ್ನು ಸಂಕೀರ್ತಿಸುವರಾರು ಎಂಬ ಅಯತ್ನಿತ ಹದಿರು ನುಡಿ ಬೀಳುವುದೂ ಅವಳ ಬಾಯಿಂದಲೇ! ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಶಾರದ್ವತರ ಸಾಮ್ಯ ವೈಷಮ್ಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಸೂಚಕ ಜಾನುಕರಿಬ್ಬರೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ; ಆದರೂ ಸೂಚಕನಿಗೆ ಆತುರ ಹೆಚ್ಚು, ಕ್ರೌರ್ಯವೂ ಹೆಚ್ಚು; ಜಾನುಕ ನಿಧಾನ ದ್ರೋಹಿ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಧಿಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣ ಭೇದ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಯರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಅದೂ ಸರ್ವವಿದಿತವಾದ ವಿಚಾರ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಕವಿ ಎಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಪಾಲಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು ನಾವು. ಬುದ್ಧಿವಿವೇಕ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯ ಹೊರತೋರ್ಕೆಯ ಕ್ಷಿಪ್ರಗ್ರಹಣ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಲೋಕಾಚಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಕರ್ಮಪಟುತ್ವ, ಧೈರ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಹಾಯಕಿ ಅನಸೂಯೆ; ಹೊಂಗನಸು ಊಹಾಪೋಹಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಚಿತ್ತ, ಕವಿವಾಣಿ, ಪ್ರತಿಭಾ ಚಾತುರ್ಯ, ಹೃದಯದ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವ ಸೌಹಾರ್ದ, ಕುಚೋದ್ಯಗೈದು ನಕ್ಕುನಗಿಸುವ ಉಲ್ಲಾಸ, ಅಂಜಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸರಸಗಾತಿ ಪ್ರಿಯಂವದೆ. 'ಅತಿಥಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ, ಮಧುಪರ್ಕವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾ' ಎಂದು ಅವಳ ತವಕ; 'ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮರದಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಸಂಭಾಷಣೆಗೈಯೋಣ' ಎಂಬುದು ಇವಳ ಸಲಹೆ. ಅವರಿಗೆ ಕವಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾರ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ:

	ಅಂಕ I	ಅಂಕ III	ಅಂಕ IV	
ಅನಸೂಯೆ:	೩೨	೧೬	೫೭	
ಪ್ರಿಯಂವದೆ:	೨೪	೩೦	೪೫	(ಪಂಕ್ತಿ)
ಇಬ್ಬರೂ:	೧೧	೧೨	೧೭	

'ಇದೇನು ಆಭಾಸ, ಅಂಕಿಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ!' ಹೀಗೆನ್ನಿಸಬಹುದು ಕೆಲವರಿಗೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ವಾಕ್ಯಗಳಿವೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಪುಸ್ತಕವೊಂದ

ರಲ್ಲಿ: "ತನ್ನ ರೂಪಕಗಳ ಒಳತಾತ್ಪರ್ಯವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ನಾಟಕೀಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ರಂಗದಕ್ಷತೆಯಿಂದಲೂ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಲೂ ಅವನು ಬಿತ್ತರಿಸಿದುದು. ಅವುಗಳ ಅಂಗರಚನೆಯ ಕೃಷಿಜಾಣ್ಮೆ ತೋರಿಸುವ ರೀತಿ ಗಣಿತದ ರೀತಿ; ಇಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.''[123] ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ರೂಪಕಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಹೇಳಿಕೆ. ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕೀಟಲೆ ಮಾಡಿ, ಎರಡು ವೃಕ್ಷಸೇಚನದ ಸಾಲವನ್ನು ಈಯೆಂದು ತಗಾದೆಗೈದು, ಅವಳೂ ದುಷ್ಯಂತನೂ ಇನ್ನೂ ಕೊಂಚ ಹೊತ್ತು ಒಟ್ಟಿಗಿರುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವವಳು ಪ್ರಿಯಂವದೆ; ಅತಿಥಿ ವಿಶೇಷನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿ, ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವವಳು ಅನಸೂಯೆ. ಅವರ ಕಾರ್ಯ ಭಾರದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕೇವಲ ೮ ಪಂಕ್ತಿಯಷ್ಟು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ದುರ್ವಾಸನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸುವುದು, ದುಷ್ಯಂತನೇಕೆ ಸುದ್ದಿ ಕಳಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕುದ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ತೆಂಗಿನಗರಿಯ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಾನಿಟ್ಟಿರುವ ಕೇಸರ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾ ಎನ್ನುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲಸವೆಲ್ಲ ಅನಸೂಯೆಗೆ; ಕಣ್ವ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತರುವುದು, ಸಡಗರದ ಓಡಾಟ, ವಧುವಿನ ಅಲಂಕರಣ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಪ್ರಿಯಂವದೆಗೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅನಸೂಯೆಗೆ ೧೨ ಸಾಲಿನಷ್ಟು ಭಾಷಿತ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಮೂರನೇ ಅಂಕವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ. ಅನಸೂಯೆಗಿಂತ ಪ್ರಿಯಂವದೆಗೆ ಎರಡರಷ್ಟು ಮಾತು, ಗೆಯ್ಮೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕಥಾಭಾಗ ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಪ್ರಣಯ ಸಾಫಲ್ಯ, ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ಮರ್ಜಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅವಳಲ್ಲಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವ ವಿಷಯ. ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿರುವಳೆಂಬ ಅನುಮಾನವನ್ನು ಮೊದಲು ವಚನಿಸುವವಳು ಅವಳು; ಅವನೂ ಅವಳಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವವಳೂ ಅವಳೇ.

ದೂರಗತಮನ್ಮಥಾಕ್ಷಮೇಯಂ ಕಾಲಹರಣಸ್ಯ।

ಎಂಬುದೂ ಅವಳ ತೀರ್ಮಾನ. ಈಗ ಉಪಾಯವೇನು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ ಅನಸೂಯೆ, ಬರಿ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿತಿ'ಯಾದ ಅನಸೂಯೆ! ಪತ್ರಲೇಖನದ ಮನೋಜ್ಞ ತಂತ್ರ ತಕ್ಷಣ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' (romantic) ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ಮನದಲ್ಲಿ. ರೂಪಕಾಲಂಕಾರವೂ ಅವಳ ಸೊತ್ತೇ:

ಏತಸ್ಮಿಚ್ಛುಕೋದರಸುಕುಮಾರೇ ನಲಿನೀಪತ್ರೇನಖೈರ್ನಿಕ್ಷಿಪ್ತ ವರ್ಣಂ ಕುರು।

ಎಂಬ ರಸವಾಕ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ತದ (realistic) ಅನಸೂಯೆಗೆ ಅಸಾಧ್ಯ.*

---

* ಆದ್ದರಿಂದ, "ಸಾಗರಮುಜ್ಝಿತ್ವಾ ಕುತ್ರ ವಾ ಮಹಾನದ್ಯವತರತಿ। ಕ ಇದಾನೀಂ ಸಹಕಾರಮನ್ತರೇಣಾತಿಮುಕ್ತಲತಾಂ ಪಲ್ಲವಿತಾಂ ಸಹತೇ।" ಎರಡನ್ನೂ ಆಡುವವಳು ಪ್ರಿಯಂವದೆ. ಹಾಗಿಟ್ಟಿರುವ ಪಾಠ ಡಾ. ರೇ, ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಅವರದ್ದು. ಮೊದಲನೇ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಅನಸೂಯೆಗೆ ಕೊಡುವುದು ವಿಹಿತವಲ್ಲ.

ರಾಜನಿದಿರು ಪ್ರಿಯಸಖಿಯ ಚಿತ್ತತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಅವಳ ಜೀವವನ್ನುಳಿಸ ಬೇಕೆಂದು ಬೇಡುತ್ತಾಳೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಆಚೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಯೋಚನೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜಿಂಕೆಮರಿಯ ವ್ಯಾಜ, ಎರಡೂ ಅವಳದ್ದೇ: ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅನಸೂಯೆಗೆ 'ಏನಾಯ್ತು' 'ಈಗೇನು ಮಾಡೋಣ' 'ನೀ ಹೇಳು ವುದು ನಿಜ' ಎನ್ನುವುದಷ್ಟೇ ವ್ಯಾಯಾಮ. ಆದರೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಇಂಗಿತವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ಶ್ರುತಪಡಿಸಿ, ರಾಜನಿಂದ ಅಗ್ರಮಹಿಷಿತ್ವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡಿಸುವ 'ದಸ್ತಾವೇಜ' ಲೌಕಿಕತೆ ಅನಸೂಯೆಗೆ ಸಮಂಜಸ. ಅಂತೂ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಹೆಚ್ಚು ಮೂರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಔಚಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಎಷ್ಟು ನುತಿಸಿದರೂ ಕಡಮೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಕಂಠಸ್ವರ ಪ್ರಾಯಶಃ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂದು ಊಹಿಸಬೇಕು ನಾವು; ಅವರ ಭಾಷಣ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವ ಭೇದವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಊಹೆಯೂ ಬೇಡ. ಹೆಚ್ಚು ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತವಳಂತೆ, ಗೃಹಕೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವಳಂತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನಯವನ್ನು ಅರಿತವ ಳಂತೆ, ಇರುವುದರಿಂದ ಅನಸೂಯೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಿತ ಪದಗುಚ್ಛ, ವಿನೀತ ಸಂಬೋಧನೆ, ಕೊಂಚ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಮೆರುಗು ಎಲ್ಲವೂ ಉಂಟು; ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಕುವರಿಯ ಧೋರಣೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ. ಪ್ರಿಯಂವದೆಯ ವಚನಕ್ಕೆ ಎದೆಯ ಭಾವ ಸರಾಗ ವಾಗಿ ಹೊರಕ್ಕೆ ಉಕ್ಕುವ, ನಿಷ್ಕಪಟ ಭಾವನೆ ಸೀದಾ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ, ಎಚ್ಚರ ಚೆಚ್ಚರವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಲಕ್ಷಿಸದ, ಉತ್ಸಾಹಧಾಟಿ. ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಎಲ್ಲ ಪುರುಷರಿಗೂ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂಥ ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ಮಮತೆ; ಅನಸೂಯೆ ಯನ್ನು ಕಂಡು ಸಹೋದರಿಗೆ ಸದೃಶವಾದ ಗೌರವ; ಪ್ರಿಯಂವದೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಏನೆನ್ನೋಣ,—ಆ 'ತುಂಟ' ಚೆಲುವೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸದ ಪುರುಷನುಂಟೆ!

ಗಂಭೀರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದು ನ್ಯಾಯವೆ. ಆದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಾಡಿ ನೀರೋಗದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದರೆ ಹಲಕೆಲವು ಮಟ್ಟದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಾಗಿರ ಬೇಕು ಅದು; ತೀರ ಹಗುರವಾಗಕೂಡದು ಅಷ್ಟೆ. ಹಾಸ್ಯ ಕ್ರೋಧ ವೀರತ್ವ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಭೀತಿಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯ ಉಪಷ್ಟಂಭಕವಾಗಬೇಕು ಅದಕ್ಕೆ. ಬರಿ ನೆಳಲು ಬೆಳಕೇ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೆರಡು ಗಾಢಬಣ್ಣದ ಪ್ರಸಾರವೂ ಅಗತ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದೇ. ಆರನೇ ಅಂಕವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಪ್ರವೇಶಕವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಏಳು ಉಪಾಂಗ. ೫೬ನೇ ಸಾಲಿನ ಪ್ರವೇಶಕದಲ್ಲಿ ಧೀವರನೇ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರ. ಭಯ ಮರುಕ ರೌದ್ರ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ ಪ್ರಸಂಗ; ಆಶ್ಚರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯ; ಸಾಯಲಿದ್ದ ಬೆಸ್ತ ಸನ್ಮಾನಿತನಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲ, ಅವನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಔದಾರ್ಯದಿಂದಲೂ ಚಕಿತರಾಗುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ಕಪ್ಪು ಮೋಡ ಮೊದಲು ಕವಿದು ಕೊಂಡು, ಆಮೇಲೆ ಅದು ಚೆದುರಿ, ಕಡೆಗೆ ನಿರ್ಮಲ ಸೂರ್ಯ ಹೊಳೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಅಂಕದ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ೬೪ ಸಾಲು; ಅದರ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾತಲಿ. ಅಲ್ಲಿ, ಶೂಲಕ್ಕೇರಿಸುವ ವಧೆಯ ತಳಮಳವಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ರೌದ್ರ ಕಗ್ಗೊಲೆಯ ರುಧಿರ ಗಾಬರಿ. ಮಾಢವ್ಯನ ಕಿರಿಚಲನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಇದೇನು ಬಂತು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಎಂದು ನಮಗೆ ಬಲು ಭೀತಿಯಿಂದಾಗುವ ನಿಬ್ಬೆರಗು. ವೀರರೋಷದ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೂ ಅದೃಶ್ಯ ಪಿಶಾಚಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಸಂಗ್ರಾಮ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೋ ನೋಡುವ ಎಂಬ ನಡುಕಗೂಡಿದ ಕುತೂಹಲ ನಮಗೆ. ಮಾತಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾದ ತರುವಾಯ ಅಚ್ಚರಿ ಸಂತೋಷ. ಸೂರ್ಯನೂ ಒಂದು ಕೆಂಪು ಉಂಡೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತ ಮೇಲಕ್ಕೇರುತ್ತ, ಮಂಜು ಮಾಯವಾದಂತೆ ಹೊನ್ನಾಗಿ ಬೆಳ್ಳಗಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಬಣ್ಣದ ಕಿರುನಾಟಕ ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿದೆ. ಮಿಾಂಗುಲಿಗ ತಸ್ಕರನಲ್ಲ; ಮಾತಲಿ ಕೊಲೆಗಾರನಲ್ಲ; ಇಬ್ಬರೂ ಭೂಪಾಲನಿಗೆ ಉಪಕಾರಿಗಳೇ; ಆದ್ದರಿಂದ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಪುರಸ್ಕಾರ ಉಚಿತ. ಸಾನುಮತಿ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಶಕುಂತಳೆಗಾಗಿ. ಮಾತಲಿಯ ನಟನೆ ಷುರುವಾಗುವ ವರೆಗೂ ಅವಳು ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದುಕೊಂಡು, ಸೂಕ್ತ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತ, ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ರೂಪಕದ ಕೋರಸ್(chorus)ನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಥಳಥಳಿಸುವ ಊದುಬಣ್ಣದ ತೆರೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೂಗುಬಿಟ್ಟಂತೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಈ ಹಚ್ಚ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಒಂದು ನವೀನ ಹರ್ಷವಿಸ್ಮಯ. ಆಮೇಲೆ ಚೇಟಿಯರ ಚೇಷ್ಟೆ: ದೊಡ್ಡ ಮಹಲಿನ ಹೊರ ಅಂಗಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣು ಹುಡುಗಿಯರು ಅಲ್ಲಿನ ಹೂಪಾತಿ ಹಸುರುಹುಲ್ಲು ಪಶುಪಕ್ಷಿಯಾಕಾರದ ಗಿಡಗಳು ನೀರಿನ ಚಿಲುಮೆಗಳಿಂದ ಗಾಡಿವೆತ್ತ ಕೈದೋಟವನ್ನು ನೋಡಿ ನಲಿದು ಚಕ್ಕಂದವಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಭೃತಿಕೆ ಮಧುಕರಿಕೆಗಳಿಗೆ ವಸಂತದ ಮುಗಮುಗ ಆಗಮನದಿಂದ ಭರದಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಲವಲವಿಕೆ; ಮನೆಯೊಳಗೆ ಭಾರಿ ಕಾಹಿಲೆಯಿಂದ ಪೇಚಾಟ ಹುಟ್ಟಿ ಕತ್ತಲೆ ಕವಿದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅವರೇನು ಬಲ್ಲರು ? ಆವೇಗದಿಂದ ಓಡಿಬರುವ ವಾತಾಯನ ಅವರನ್ನು ಭರ್ತ್ಸನಗೈದು ಉಂಗುರ ಸಿಕ್ಕಿದ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ "ಪ್ರತ್ಯಾದೇಶ ಕೌಲೀನ"ವನ್ನೂ ಒರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ೬೦ ಪಂಕ್ತಿ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಮದವನ 'ನಿರ್ಮಕ್ಷಿಕ'ವಾಗುವ ವರೆಗಿನ ಮೂರನೇ ಭಾಗ ೨೧ ಪಂಕ್ತಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಭಾಗ. ಅಮಾತ್ಯ ಆರ್ಯಪಿಶುನನಿಗೆ ಅರಸನಿಂದ ನಿರೂಪ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಅರಸನ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಸಂತುಷ್ಟರಾಗುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ಆಮೇಲಣ ಭಾಗ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು; ಅದು ೧೫೫ ಪಂಕ್ತಿಯಷ್ಟು ಉದ್ದವಾಗಿರುವುದು ನ್ಯಾಯವೆ. ಪ್ರಿಯಪತ್ನಿಯನ್ನು ಯಾವುದೋ ದುಷ್ಟಭ್ರಮೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ 'ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿದ' 'ಅಪರಾಧ' ತನ್ನದೆಂದು ದಗ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ; ದುಸ್ಸಹ ಪರಿತಾಪವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ. ಹಾಗೂ ಉಂಗುರವನ್ನು ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಇತ್ತುಬಂದ ಸುಂದರ ಉಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಅವನು ಕಥನಗೈಯುವಾಗ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯಾನಂದದ ಸೊಕ್ಕು ತಲೆಗೇರುತ್ತದೆ.

ದುಷ್ಯಂತನ ವಿಷಾದ ಅಸುವನ್ನು ಒತ್ತುವಂಥಾದ್ದು, ಅವನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಅಸುವನ್ನು ಹರಿದು ಚೂರುಚೂರು ಮಾಡುವಂಥಾದ್ದು: ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೆಣ್ಣಳು (sentimentalism)ವಿನ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗದಂತೆ ಉತ್ತಮ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ನೋಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇನ್ನೇನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ನಾಯಕ ಸಂಕಟವೂ ನೋಟಕರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೂ ತಮ್ಮ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ಬರಿ ಗೋಳಾಟದ ನಿರ್ಬಲ ಕನಿಕರವಾಗುತ್ತವೆಯೋ ಎನ್ನುವ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಂದು ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಸಹಜಮಾರ್ಗದ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿಯನ್ನು, ಘಟನಾವಳಿಯ ಒಂದು ಸರಪಣಿಗೆ ಹೂಡುತ್ತಾನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸರಪಣಿಯ ಅಡ್ಡಯಿಕೆ ಯನ್ನು. 'ಇದೊ ಚಿತ್ರಗತಳಾದ ದೇವಿ' ಎನ್ನುತ್ತ ಚಿತ್ರಪಟದೊಂದಿಗೆ ಬೇಗ ದಾಪಿಡುತ್ತಾಳೆ ಚೇಟಿ ಚತುರಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ವಸುಮತಿಯ ನಾಮೋಚ್ಚಾರಣೆಯ ವರೆಗೆ ಐದನೇ ಭಾಗ. ಸುಮಾರು ೭೯ ಪಂಕ್ತಿಯ ಈ ಒಳನಾಟಕ ತನ್ನ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಮೆದುಳು ಆಯಾಸಪಡಲೇಬೇಕು. ಸರಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಲೇಖನದ ಸಂಗತಿ ತಾನೆ, ಎನ್ನುವ ತಾತ್ಸಾರ ಮೂಡಬಹುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಅದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿನ ಸತ್ಯ, ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಸತ್ವ. ರಾಜನ ಲಲಿತಕಲಾ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯದ ವಿಚಾರ ಹಾಗಿರಲಿ; ಕಲಾ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಮದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೂ ಬಂದು ಕೂಡಿದರೆ ಕೇಳಬೇಕೆ? ಮೊದಲನೇ ಅಂಕ ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಪುನಃ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ನಮ್ಮೆದಿರು. ಅದಕ್ಕೂ ಮೇಲಾಗಿ, ವಿದೂಷಕ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ನೋಡದಿರುವ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯ; ಈಗ ಅವಳ ಪ್ರಥಮ ಸಂದರ್ಶನ ಅವನಿಗೆ. ಸಾನುಮತಿ ನೋಡಿದ್ದಾಳೆ, ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ, ನಾಯಕಿಯನ್ನು; ಆದರೆ ಚಿತ್ರಗಾರ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ನೂತನ ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿಲ್ಲ ಅವಳ ಲಾವಣ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು, ಅವಳ ವರ್ಣಮಯ ಆತ್ಮವನ್ನು. ಎಷ್ಟು ಸಾರಿ ನೋಡಿದರೂ ಸುಂದರ ವಸ್ತು ನವೀನವೇ. ಚಿತ್ರದ ಮಾಟವನ್ನು ನಿಜವೆಂದು ನಂಬಿ ಆ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ರಾಜ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ನರಳಾಟಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಿರಾಮವನ್ನು, ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ. ಸರಿ, ಬರುವುದೆಲ್ಲ ಬಡವನ ತಲೆಗೆ ಎಂಬಂತೆ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಬಯ್ಗುಳ. ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಸಂದಿತ್ತು "ನೀನಾದರೂ ಶಕುಂತಳೆಯ ನೆನಪನ್ನು ಕೊಡಬಾರದಾಗಿತ್ತೆ!" ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ; ಈಗ "ಅಯ್ಯೊ ಇದು ಚಿತ್ರಪಟ, ದಿಟವಲ್ಲ ಎಂದು ನುಡಿದು ಎಚ್ಚರಿಸಿ, ನನ್ನನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿದೆ, ಮೂಢ!" ಎಂಬ ನಿಂದೆ. ಅಂತೂ ಅರಸನ ಸಂತಾಪಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಉಲ್ಬಣ. ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿದ್ಯಮಾನದಿಂದ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಅಂಕದ ಆರನೇ ಭಾಗ, ೬೭ ಪಂಕ್ತಿಯ ವಿಸ್ತಾರ ಅದಕ್ಕೆ. ವಸುಮತಿ ಸ್ವತಃ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂಬ ವಾರ್ತೆಯಿಂದ ಕಳವಳದ ಗಡಿಬಿಡಿ ಏಳುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮಾಢವ್ಯ ಪಲಾಯನಗೈಯುತ್ತಾನೆ.

ಅಷ್ಟೇ ಆ ವ್ಯವಹಾರದ ಅರ್ಥ ; ಮೂವರು ಹೆಂಡತಿಯರ ಗೊಂದಲ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕೂಡಲೇ ಸಚಿವನ ಪತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಪ್ರತೀಹಾರಿಯ ಪ್ರವೇಶ. ಧನಮಿತ್ರನ ಪ್ರಕರಣ ಹೊಸ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಅಂಕಕ್ಕೆ ವೈವಿಧ್ಯಕೊಟ್ಟಿದೆ, ಆಲೋಚಿಸಿ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ನರಾಧಿಪನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಯಾತನೆ : ತಾನೂ ಅಪುತ್ರ, ಪುತ್ರವತಿಯಾಗಲಿರುವ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಕೈಯಾರೆ ಕಾಡಿಗಟ್ಟಿದ ಗತಿಶೂನ್ಯ ; ತನ್ನ ಪಿತೃಗಳ ಗತಿಯೇನು ? ವಿಪರೀತ ನೊಂದಿರುವ ಜೀವಕ್ಕೆ ಈ ಪರಿತಾಪ ಬೆನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಕೊನೆಪೆಟ್ಟು ; ದುಷ್ಯಂತ ಮೂರ್ಛೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಎಳ್ಚರಿಸಿ ಗಂಡುಗೈಯುವ ಸನ್ನಾಹಕ್ಕಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ ಸುರೇಂದ್ರಸಾರಥಿ. ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ವೈದೃಶ್ಯ ದಿಂದ ಚಿತ್ರಮಯವಾದ ಆರನೇ ಅಂಕವನ್ನು ನೀರಸವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾರಲ್ಲ, ಏನೆನ್ನೋಣ !

ದುಷ್ಯಂತನ ದುಗುಡ ಅದರ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಕೃಷ್ಣದಾರ ; ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಂಪು ದಾರವೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಓಡಾಡುತ್ತದೆ ಅದರೊಡನೆ : 'ಅಪರಾಧ' ವೆಂಬ ಶಬ್ದ. ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಗೆಯ ಮಗನಿಂದ ಚೌರ್ಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಆಪಾದನೆ ; ಆಮೇಲೆ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಚೇಟದ್ವಯ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಮಾರ್ಚನೆಯ ನಿಯಮೋ ಲ್ಲಂಘನೆ ; ಶಕುಂತಳೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಜ ಎಸಗಿರುವ 'ಅಪರಾಧ' ; ಶಕುಂತಳೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು ವಸುಮತಿಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವನೋ ಏನೋ ಎಂಬ ಅಪರಾಧ ಛಾಯೆ ; 'ವರ್ತಕನ ಸಂಪತ್ತೆಲ್ಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯನ ಬೊಕ್ಕಸಕ್ಕೆ' ಎಂಬ ಮಂತ್ರಿಯ ತೀರ್ಪಿನಿಂದ ಜರುಗಲಿದ್ದ ಭ್ರೂಣಾಪರಾಧ ; ಮಾತಲಿಯಿಂದ ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ಹುಸಿ ದೌರಾತ್ಮ್ಯದ 'ಅಪರಾಧ' — ಇವೆಲ್ಲ ಆಗಿ, ಅನಾಹುತವಾವುದಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದಗೊಡದೆ, ಅಂಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ಧನುರ್ಬಾಣಹಸ್ತನಾದ ದುಷ್ಯಂತ–ಪಿನಾಕಿಯ ಕ್ಷಾತ್ರಹುರುಪಿನ ನಡುನೆತ್ತಿಯ ಅರ್ಕತೇಜದಿಂದ. ಜೊತೆಗೊಂದು ಬಿಳಿದಾರವೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬೇಕು ನಾವು ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಂಕದ ಸತ್ತ್ವಗ್ರಹಿಕೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ 'ಅಪರಾಧ'ಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದೂ ದಿಟವಲ್ಲ ; ಪಾತಕದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಯಾವೊಂದ ರಲ್ಲೂ ನೆರಳು ಕೂಡ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಂಗಳಾಂತ್ಯ ಆಗಲೇಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕಂಗೊಳಿಸಿದ ಶಕುಂತಳೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ದೊರಕಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಧನಮಿತ್ರನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿ ಅವನ ಸೀಮಂತಿನಿಯ ಗರ್ಭಶಯನದಲ್ಲಿರು ವಂತೆ, ದುಷ್ಯಂತನ ಔರಸಪುತ್ರನೂ ಎಲ್ಲೋ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ದಾನವ ಸಮರದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತ ಗೆಲ್ಲುವುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ ; ಆ ಕೀರ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡೀತೆ ನಾಟಕ, ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಪ್ರೇಮನಾಟಕ ?

"ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಕಥಾವಸ್ತು ಹೀಗೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಿರಚನೆಯ ಕಟ್ಟಡ. ಒಂದು ಕಡೆ ಅದರ ಅನೂನ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತ,

ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು, ಅಟ್ಟದಮೇಲೆ ನಿಂತು ಕೆಳಕ್ಕೆ ನೋಡುವ ಶೀವಿಯಿಂದ ಮಾತನ್ನಾಡಿದ್ದಾನೆ ಅಮೆರಿಕ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಓರ್ವ ವಿದ್ವಾಂಸ: "ಈ ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನೀಯುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ ನೇಪಥ್ಯದಮೇಲೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ."[194] ಯೂರೋಪು ಅಮೆರಿಕದ ನಾಟಕಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಹಿರಿಮೆ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ದಿನದಿನವೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಪ್ರಹಸನ ಸೋಗಿನ ಬರಿ ಲೇವಡಿ, ನೃತ್ಯದ ಹೆಸರಿನ ಹುಚ್ಚು ಕುಣಿತ, ರೌದ್ರ ಕಥೆ, ಪುರುಷಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಗಲಾಟೆ, ನಾಟಕಾಕೃತಿಯ ಬಾಳ ಹೊಲಸು! "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚ ಬೇಕಾದರೆ ಶುದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಗತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಅಗತ್ಯ. ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗಿತ್ತು ಅದರ ಸೊಗಸು: "ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಕ್ರಮಪಡಿಸಿ ನಡೆಸುವ ದಕ್ಷತೆ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸುವ ಬುದ್ಧಿ ಚಮತ್ಕಾರ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರೊಡನೊಂದಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಿಡುವ ಕೌಶಲ್ಯ, ಎಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಕೊಂಚವೂ ಕಡಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ."[195] ಆಧುನಿಕ ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೭೬ರ ಸಮಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

೭. ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ — ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು

ಮುಂದಿನ ವಿಷಯ ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಅಪೂರ್ಣ, ದುರ್ಬಲ, ಅರುಚಿಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೇರೂರಿದೆ ಪರದೇಶಗಳ ಪಂಡಿತರಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕರಲ್ಲಿ. ನಾಟ್ಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರ; ಕಥಾವಸ್ತು ಅನುಕಾರ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಲಂಕೃತಭಾಷೆ ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪಾದನೆ ಯೊಂದೇ ರೂಪಕದ ಹೆಗ್ಗುರಿ ಎಂಬ ಧ್ಯೇಯದ ಆಳಿಕೆ; ಚಮತ್ಕಾರಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವ್ಯಾಮೋಹ; ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಹರ್ಷಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅದೆಂದಿಗೂ ಕೈಪಿಡಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರ—ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರೂಪಕಕೃಷಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಪದವಿಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ನಿಜ. ಆದರೂ, 'ಹಿಂದೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇರಳ ಊಹಾಶಕ್ತಿ, ಅಂದಚಂದದ ಬಣ್ಣ, ಹೃದಯಂಗಮ ಕವಿತೆ ಇರಬಹುದು, ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ ಸೊನ್ನೆ', 'ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಹಿಂದೂ ರೂಪಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಊನ'[126] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾಧಾರವಾದದ್ದೆ? ಅರಬಿಂದೊ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉಪಕಥೆಯೊಂದಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸನೊಬ್ಬ ಅದೇ ಅರ್ಥದ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿ ಮಹಾ ಭಾರತವನ್ನೇ ನಿದರ್ಶನವನ್ನಾಗಿ ಇತ್ತನಂತೆ: ಹೇಗೆಂದರೆ, ಅದರ ಭವ್ಯವೂ ರಭಸ ಮಯವೂ ಜೀವಂತವೂ ಆದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜೀವನದಿಂದ ನಕಲು ಮಾಡಿರಬೇಕು, ಯಾವ ಹಿಂದೂ ಕವಿಯೂ ಅಂಥ ಯಥಾರ್ಥತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿರಲಾರ! ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನೂ ನೋಡಿ: "ಇಂಗ್ಲಿಷು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರರಚನೆಗೆ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನ. ಅದೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದರ ಆತ್ಮ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ." ಆದರೂ "ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕ ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ ನಮಗೆ."[127] ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಂಥ ಉಗ್ಗು ಮಾತಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಏನೋ ಕೀಳೆಂಬ ಅಧೈರ್ಯಕ್ಕೂ ಆಧಾರ ಅತ್ಯಲ್ಪ. ವಿಷಯದ ದೀರ್ಘ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಾಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ನಾವೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಭ್ಯಂತರವಿಲ್ಲದಿರಬೇಕು: ಅದೇನೆಂದರೆ, ಅವನ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಅನುಕಾರ್ಯವರ್ಗ

ವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುವುದು! ಮೂರು ಜನ ನಾಯಕರೂ ಪ್ರೇಮಿಗಳೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನನ್ನು ಉರ್ವಶಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸೋಣ, ಕಾಶ್ಯಪನ ಧರ್ಮಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಿ ಪುರೂರವ, ದುಷ್ಯಂತ ಈಕ್ಷಿಸಲಿ 'ದಾಸಿ' ಮಾಲವಿಕೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು. ಇಂಥ ವಿಕೃತ ಕಲಾಸಂಹಾರವನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದೆ? ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅದಲುಬದಲನ್ನು ಭಾವಿಸೋಣ. ಗೌತಮ ದುಷ್ಯಂತನ ವಿದೂಷಕನಾದರೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು; ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ಕಾಸಿನಷ್ಟು ಸಹಾಯವೂ ಆಗಲಾರದು ಮಾಢವ್ಯನಿಂದ. ಹಂಸಪದಿಕೆಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಔಶೀನರಿಯನ್ನೂ ವಸುಮತಿಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಧಾರಿಣಿಯನ್ನೂ ಇರಿಸಿ ತಮಾಷೆ ನೋಡೋಣವೆ? ಉರ್ವಶಿ ಅಪ್ಸರೆ, ಶಕುಂತಳೆ ಅಪ್ಸರಕನ್ಯೆ: ಒಬ್ಬಳ ಸೀರೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೇಕೆ ಉಡಿಸಬಾರದು? ಉದಯವತಿ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಾಧರೆಯನ್ನು ಪುರೂರವ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದೇ ಸಾಕು, ಅವನನ್ನು ಉರ್ವಶಿ ದೂರೀಕರಿಸಿ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ; ಇನ್ನು 'ನೀನು ನನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಲ್ಲ' ಎಂಬ ವಚನ ಅವನಿಂದ ಬಂದಿದ್ದರೆ! "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ದ ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಪ್ರವೇಶಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾರೆ ಸೇವಕಿಯಾದ ಪರಭೃತಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮದವನ ಪಾಲಿಕೆಯಾದ ಮಧುಕರಿಕೆ; ಅವರಿಗೆ ಆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟಿರುವುದು ದಂಡ; ಸುಮ್ಮನೆ ಪರಿಚಾರಿಕೆ ೧ ಪರಿಚಾರಿಕೆ ೨ ಎಂದಿದ್ದರಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಆರನೇ ಅಂಕದ ಪರಭೃತಿಕೆ ಮಧುಕರಿಕೆಯರಾದರೋ ಅವರವರ ಹೆಸರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಕೂಗಿದರೆ ಓಗೊಟ್ಟಾರು. ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಾರ್ಯಸಖಿ ಅನಸೂಯೆ, ಪ್ರಿಯೆ ಗೆಳತಿ ಪ್ರಿಯಂವದೆ, ಅವಳ ಎರಡು ಕೈಗಳಂತೆ; ಉರ್ವಶಿಗಾದರೋ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಪ್ತಸಖಿ; ಅವಳಾಡುವ ಮಾತನ್ನು ಸಹಜನ್ಯೆಯಾಗಲೀ ರಂಭೆಯಾಗಲೀ ಆಡಬಹುದು. "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ದ ಕಂಚುಕಿ ಹಿಡಿಯಲಾರ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಕಂಚುಕಿಯ ಕಾಷ್ಮವನ್ನು. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಹೊದ್ದಿಸಿ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರನ್ನು ಮೊದಲು ಹೊಗಳಿ, ಆಮೇಲೆ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ಕೀತ್: "ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಚತುರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮಾದರಿಗಳು."[123]

ಯಾವ ದೇಶದ ಯಾವ ತಲೆಮಾರಿನ ರೂಪಕವಾಗಲೀ ಪರಿಪುಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ಗಡಣವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ನಡೆದೀತು? ಘಟನಾವಳಿಯೊಂದೇ ಸಾಕು ನಮಗೆ ಎಂದು ಸೂತ್ರಿಸುವ ವಿಪರೀತ ಮತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಸೋಲಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಸರಳ ಪ್ರಶ್ನೆ: ಕರ್ತನಿಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿಯೆಯೆಂತು ಸಾಧ್ಯ? ಚಲನೆಯಿಲ್ಲದ ಕೊಳವನ್ನು ಡ್ಲಪ್ ದುಢುಮ್ಮೆಂಬ ಸಪ್ಪಳದೊಡನೆ ಬಡಿದು ಕಲಕಿ ಆವರ್ತವನ್ನೆಬ್ಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಪ್ಪ ಕಲ್ಲೇ ಆಗಬೇಕಲ್ಲವೇ? ದೈನಂದಿನ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಡುವ ಜನಸಹಸ್ರ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಮೀನುಗಳಂತೆ, ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವ ಸಣ್ಣ ಮಣ್ಣು

ಹೆಂಟೆಗಳಂತೆ, ಅದರಮೇಲೆ ತೇಲಿ ಬದಿಗೊತ್ತಿಹೋಗುವ ಕಾಗದಚೂರು ಹುಲ್ಲುಕಡ್ಡಿಯಂತೆ ; ಅಥವಾ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸದ್ದಿನೊಂದಿಗೆ ಕುಪ್ಪಳಿಸಿ ಇಳಿಯುವ ಕಪ್ಪೆಗಳಂತೆ. ಯಾವಾಗ ಬೀಸಿ ಒಗೆದ ದಪ್ಪ ಕಲ್ಲು ವೇಗದಿಂದ ಬಿದ್ದು ಜಲದ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಭರಾಟೆಯಿಂದ ತಾಕುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ನಾಟಕೀಯ ಘರ್ಷಣೆ. ಎಂದರೆ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಯ ಮೂಲತತ್ವದಲ್ಲಿ, ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಹಲಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ತೋರಿಬರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಜನಾಂಗದ ನಾಗರಿಕತೆ, ಜನತೆಯ ಜಾಯಮಾನ, ಮತಧರ್ಮ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ, ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕಾಲಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ಸಲಕರಣೆ, ನಟರ ಆಳ್ತನ ಮುಂತಾದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಒತ್ತಡ ಬಿದ್ದೇಬೀಳುತ್ತದೆ ನಾಟಕಕವಿಯಮೇಲೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ, ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚರ, ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನ. ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ನೋಡುವುದೇನೆಂದರೆ ನೋಟಕರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆ, ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಾವಳಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಸಜ್ಜು, ಕವಿ ಹಿಂಬಾಲಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಬಂಧನೆ, ಬಿಡಿ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧಾರಾಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವುದು ನಿಯತ್ತಾದ ಕೆಲವು ಅಚ್ಚುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಅನುಕಾರ್ಯವರ್ಗ (Type Characters) ದ ಮೂಲಕ. ಕವಿಯ ಶಕ್ತಿ ಮಧ್ಯಮ ತರಹದ್ದಾದರೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದರ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಮತ್ತೊಂದಾಗಿ ಅವಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಬಲು ಕಡಮೆ. ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ಅಥವಾ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಂಥ ಗ್ರೀಕ್ ಕವಿಯಾದರೆ ರಾಸೀನನಂಥ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕವಿಯಾದರೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೇರೆ ; ಅವರು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಹರಡುವ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚೈತನ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಮಗ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಹೆಚ್ಚಳದಿಂದಲೂ ನಮ್ಮನ್ನು ತಾಕಿ ಪರಿಗ್ರಹಯೋಗ್ಯರಾಗುವ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರಿಂದ ಬಣ್ಣಬೆಡಗಾದ ಲೋಕ. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಸ್ನೇಹವಿರುವುದು ಆ ಮಹಾಕವಿಗಳೊಡನೆ. ಧೀರೋದಾತ್ತ ಧೀರಲಲಿತ ಮುಗ್ಧೆ ರೋಷವತಿ ವಿದೂಷಕ ಪ್ರಿಯಸಖಿ ವೀತರಾಗ ಭೃತ್ಯ ಪ್ರತೀಹಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದ ನಟವರ್ಗ ; ನಿಜ, ಆದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುವಂತೆ, ಅವು ಒಂದರಂತೆ ಒಂದಿಲ್ಲ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲವಾಗಿ ; ಒಂದೊಂದೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಪಂಚ.

೧) ನಾಯಕಿಯೂ ಕೇಂದ್ರ ಸತ್ವದ ಅರ್ಧಭಾಗವೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕದ ಲಲಾಟಲಾಂಛನವೂ ಅದರ ಅಪೂರ್ವ ಪರಿಮಳವೂ ಆದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಮೊದಲು ಕೈಮುಗಿದು ಎಂಥ ನಿಷ್ಠುರ ವಿಮರ್ಶೆಯಾದರೂ ನಾಚಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆನ್ನುವಾಗ ಒಂದೆರಡು ತಿದ್ದುಪಡಿಗೆ ಸಮ್ಮತಿಸಲೇಬೇಕು. ಶಕುಂತಳೆಯೇ ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವೆನ್ನುವ ಅತ್ಯುಕ್ತಿ ಕೂಡದು ; ಕಾಶ್ಯಪನಿಗೆ ಜೀವನಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿರಬಹುದು ಅವಳು ;

ಆದರೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವಳ ಬಾಳು ತಂತಿಯಿಲ್ಲದ ವೀಣೆಯ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ ತಂತಿಗೂಡಿದ್ದರೂ ಬಾಜಿಸುವ ವೈಣಿಕನಿಲ್ಲದಂತೆ, ನಿಷ್ಫಲ. "ದುಷ್ಯಂತನ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕವಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ."[129] ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ಯೋಗದಿಂದ ಅವನೀಗ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಪ್ರಕೃತಿದೇವಿಯ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ (Nature's Impartiality) ವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆತರುವ ಸಮ ದೃಷ್ಟಿಯ ಚಿತ್ತ ಸಂಸ್ಕಾರ: ಶಕುಂತಳೆಯ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಶ್ರದ್ಧೆಯೇ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಗಳನ್ನು ಕೆತ್ತುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಬೆಸ್ತನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿದೆ, ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಕುಂಠಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಖಚಿತವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ದುಷ್ಯಂತನೇ ನಾಟಕದ ಚಾಲಕ ಚೈತನ್ಯ, ಜೀವಕಳೆ, ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ; ಶಕುಂತಳೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ. ಅವಳ ಪಾಲು ೧೭೦ ಸಾಲಾದರೆ ಅವನ ಪಾಲು ೭೩೧. ಅಲ್ಲದೆ, ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ; ಕವಿಯಾಗಲೀ ನಾವಾಗಲೀ ಯಾವೊಂದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಕೇಡು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ವಿನ್ ಪಿಸ್ಕೇಟರ್ (Erwin Piscator) ಎಂಬಾತನ ಮುಂದಾಳತ್ವದಲ್ಲಿ ವೀರಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ (epiches Theater = epic theatre) ಎಂಬ ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ನಾಟಕ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಥನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ (narrative realism) ಯನ್ನು ತರಬಹುದೆಂದು ಮನಗಂಡು, ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಬರ್ಥಾಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (Bertholt Brecht) ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯವರಿಗೆ ಈ ಉಪದೇಶವನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾನೆ: "ನಾಟಕದ ಅಸ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಲಾಭಹೊಂದಬೇಕಾದರೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ಅದರಿಂದ ಏನನ್ನಾದರೂ ಕಲಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ (ನಾಯಕಿ)ದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಆತ್ಮೀಯವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವಂಥ ಅಭಿನಯ ರೀತಿ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಬೇಕು."[130] ಇದರಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ವೈಪರೀತ್ಯ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ; ಹತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಒಕ್ಕೂಟ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಮರೆತುಬಿಡುತ್ತೇವೆ ಸುಲಭವಾಗಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ತಿದ್ದುಪಡಿಯೂ ಆವಶ್ಯಕ: ಮಹಾಭಾರತದ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯಗೈಯುವುದರಿಂದ ಅಧಿಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಳೆಯ ಗೌರವ. "ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಮ್ಯವಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ"; ಭಾರತದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ "ಮನೋರಾಗ ಮುಚ್ಚಿರುವ ಪುಟ . . . ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕುರಿತು ಅವಳಿಗೆ ಅಕ್ಕರೆಯಿತ್ತೇ ಎಂದು ನಮಗೆ ಸಕಾರಣವಾದ ಸಂಶಯ. . ."; "ಬೇರೆಯಾಗಿ ಒಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಕಳೆಯುತ್ತಾಳೆ; ಆಮೇಲೂ ಗಂಡನ

ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಆತುರವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಆವಳಿಗೆ.''[131] ಮಹಾಭಾರತದ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಇವು ತೀರ ಅನ್ಯಾಯ; ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಾದರೂ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಈ ಅಭಿಮತಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ. ಅವಳೇನೊ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ದಿಟ್ಟೆ, ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಗಂಡ್ಬೀಣ್ಣು ; ಆದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿಂಗಸೆಂದಿದ್ದೇವೆ, ಅವಳೂ ಹೆಣ್ಣು. ಇಬ್ಬರೂ ಉತ್ತಮ ನಾರಿಯರೇ, ವನಿತಾ ಜಗತ್ತಿನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಆರಾಧ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ.

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಬೆಳುದಿಂಗಳಿಗೆ ಬಾಡುವ ಸುಕುಮಾರಿ, ಊಫ್ ಎಂದರೆ ಹಾರಿಹೋಗುವ ಜೇಡಬಲೆ, ಪಾರಿಜಾತದ ಹೂವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಮೋಸಹೋದೇವು. ಅವಳಲ್ಲೂ ಉಂಟು ಅಂತಃಸತ್ವ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯ, ತನ್ನತನ: ತಂದೆ ಕಣ್ವನಿಗೇ ಅವಳು ಸಲಹೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ, ತುಂಬು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ :

ತಪಶ್ಚರಣಪೀಡಿತಂ ತಾತ ಶರೀರಂ। ತನ್ಮಾತಿಮಾತ್ರಂ ಮಮ ಕೃತ ಉತ್ಕಣ್ಠಿತುಮ್। (IV—೧೯ ಗದ್ಯ)

ನಿಷ್ಕಪಟ ಸಚ್ಚರಿತೆಯಿಂದೇಳುವ ಧೃತಿ, ಅಪರಿಮಿತ ವೇದನೆಯನ್ನು ಸಹಿಸುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಬಲ, ಎರಡೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟಿವೆ ಅವಳಲ್ಲಿ; ರಾಯನಿಂದ ಸುದ್ದಿ ಬರದೆ ನಾಲ್ಕೈದು ತಿಂಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಾಳೆ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ; ಕಿನ್ನರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅವಳು ನೂಕುವ ಆರು ವರ್ಷದ ಕಾಠಿಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರುಂಟೆ? ಹಾಗೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪರುಷತ್ವವನ್ನು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ತಳೆಯಬಲ್ಲುದು ಅವಳ ಸ್ವಭಾವ: ಮಹಾರಾಜ ನನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾಳೆ 'ಕಿತವ' 'ಅನಾರ್ಯ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದದಿಂದ; ಅವನೇತಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ದೂರಗೈದ ಎಂಬ ಚಿಂತೆ ಮಾರೀಚನ ಕೊನೆಯ ಮಹೋಪಕಾರದ ವರೆಗೂ ಅವಳ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರುಷತ್ವ ಎಂದಿಗೂ ದೋಷಗಳ ಖಾನೆಗೆ ಸೇರತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ; ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವಳು ಉಸಿರಾಡುವ ನೆಡೆದಾಡುವ ನಿಜವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಸುವಿಗೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲವೆ ಕೋಪ? ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಂಗಸಾದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಬೊಂಬೆಯೇ? ಅವಳೂ ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣು, ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣು.

ಭರತಭೂಮಿ ಯಾರಿಗೆ ಪುನಃಪುನಃ ಗುಡಿಕಟ್ಟಿ ಪೂಜಿಸಿ ಪುನೀತವಾಗಬೇಕೋ ಆ ದೇವಿಯರು ಇಬ್ಬರು: ಹಿಮಗಿರಿಯ ಗೌರಿ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಸೀತೆ. ಉಚ್ಚಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಕೂರಿಸಿ ಆದರಿಸಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶ ಮಾನಿನಿಯರು ಏಳೆಂಟಿದ್ದಾರೆ: ವ್ಯಾಸನ ಸಾವಿತ್ರಿ ದಮಯಂತಿ ದ್ರೌಪದಿ, ಭಾಸನ ವಾಸವದತ್ತೆ ಪದ್ಮಾವತಿ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಳೆ, ಬಾಣನ ಮಹಾಶ್ವೇತೆ. ಪತಿಗೋಸ್ಕರ ಪೂರ್ಣತ್ಯಾಗಮಾಡುವ ದುರ್ಭರ ದೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ, ಅತಿ ಘೋರ ಯಾತನೆಯನ್ನು

ನುಂಗಿ ಜಯಿಸುವ ಧೀರ ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ನಿಸ್ಸೀಮರು. ಆದರ್ಶ ಸತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಪ್ರಫುಲ್ಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಶಕುಂತಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪದ್ಮಿನಿ ಜಾತಿಗಂಪು ಸೊಗಸದಿರಬಹುದು ಹುಳಿ ಖಾರಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದ ನಾಸಿಕಕ್ಕೆ. ಅವಳ ಉಪಮಾತೀತ ದೇಹಸೌಂದರ್ಯ ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಣೀಯವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಮೃದುತ್ವ, ಮಾಧುರ್ಯ, ವಿನೀತಭಾವ, ದಿಕ್ಕುತೋರುವವರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾವಿವೇಕ (wise passiveness), ಸ್ವೈರಣೆಗಳಿಂದ ಅವಳ ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ರಮಣೀಯ. ಅದಾವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸ ಕೆಲಸವಿಲ್ಲ.

ಅಸಮಾನ ಸರಳತೆ ಅವಳ ಸ್ವಂತ ಸೊತ್ತು. 'ಗೌತಮಿಯ ಬಳಿಗೆ ನಡೆದು ದೂರುತ್ತೇನೆ' ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಉಂಗುರ ನನಗೆ ಬೇಡ, ಅದನ್ನು ನೆಚ್ಚಲಾರೆ' ಎನ್ನುವವರೆಗೂ ಅವಳ ನಡೆನುಡಿಯೆಲ್ಲವೂ ನೇರ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಸತ್ಯ; ವಕ್ರತೆಯೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಆಡಿದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಅದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವಳೇನೂ ತೀರ ಮುಗ್ಧೆಯಾದ ಬಾಲಿಕೆಯಲ್ಲ. ಡಾ. ರೂಬನ್ನನ "ಅತಿ ಚಿಕ್ಕವರೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಮಕ್ಕಳಂಥವರೂ ಆದ ವಧುಗಳು",[132] ಫ್ರೇಸರನ "ಗ್ರೆಷೆನ್ ಜೂಲಿಯಟ್‌ಗಿಂತಲೂ ಚಿಕ್ಕವಳು",[133] ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ತಪ್ಪು. ಶಕುಂತಳೆಗೆ ೧೫ರಿಂದ ೧೮ರವರೆಗೆ ವಯಸ್ಸು ಎಂದು ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸನೊಬ್ಬನ ಊಹೆ;[134] ೧೮ಕ್ಕೆ ಮೀರಿ ೨೦ರ ಒಳಗಿನದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. "ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಪಟುತ್ವ"ದ ಜೊತೆಗೆ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಫಲಕಾರಿಯಾದ 'ಶಿಕ್ಷಣ'ವನ್ನು ಆಗಲೇ ಪಡೆದಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳು; ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದ ಗೆಳೆತನದ ಸರಸ ಹದಿನಾರನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಮಾತುಕಥೆ ಅನುಭವಶಾಲಿನಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅವಳ ವಯಸ್ಸು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ಅಂತೂ ಮೃಗ ಶಾಬದಂತೆ ಏನೂ ಅರಿಯದ ಕಿಶೋರಿಯಲ್ಲ ಅವಳು,[135] ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಲ್ಲ ಯುವತಿ, ಮಹಿಳಾಪದದ ಹೊಸ್ತಿಲನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿರುವ ಯುವತಿ; ದುಷ್ಯಂತ ಮಹಾರಾಜನ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಭರತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಜನನಿ ಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಯೋಗ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಅಧಿಕಾರವನ್ನೂ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಜರ್ಷಿ ಪುತ್ರಿ.

ಅಕುಟಿಲತ್ವ ಚಿನ್ನದ ಗೂಡಾದರೆ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೂರಲರ್ಹವಾದ ವಜ್ರ: ಅವೆರಡೂ ಸೇರಿ ಅಂದದ ಭೂಷಣವಾಗಿವೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ. ಮೇನಕೆಯ ತನುಜಾತೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವಳಲ್ಲಿ ರಾಗತೀವ್ರತೆಯ ಅಣುವಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದೆಂದೂ ಅದರ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೇ ಕಾಮವಿಕಾರಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದಳೆಂದೂ ತರ್ಕಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೇನಕೆ ಇಳಿದುಬಂದದ್ದು ವೇಶ್ಯಾಸಹಜ ವಾದ ಸ್ವೈರದಿಂದಲ್ಲ ಮಹೇಂದ್ರನ ಆಣತಿಯಂತೆ, ಅವನಿಗೆ ಉಪಕಾರ ಮಾಡ

ಲೋಸುಗ ; ಹಾಗೂ ಅವಳು ಕೂಡಿದುದು ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ರಾಜರ್ಷಿಯನ್ನು, ಅತಿ ಮಾನುಷ ಪರಾಕ್ರಮಿಯನ್ನು. 'ವ್ರತಭಂಗ'ದಿಂದ ಜನಿಸಿದವಳು ಶಕುಂತಳೆ, ಎಂಬ ಬಿರುನುಡಿಯೊಂದಿದೆ. ಆಗಲಿ ; ಶಕುಂತಳೆಯಂಥ ಮಗುಮಾಣಿಕ ಆವಿರ್ಭವಿಸುವುದಾದರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆಗಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ವ್ರತಭಂಗ; ವಿಷಯವಾಸನೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡೇ ಕೂಸು ಜನ್ಮತಾಳಿತೆಂದು ಒಪ್ಪೋಣ ; ಅದಕ್ಕೆ ಲಭಿಸುವ ಸಂಸ್ಕಾರವಿಶೇಷ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದೆ? ಅಹಿಂಸಾಪಕ್ಷಿಗಳ ಪರಿರಕ್ಷಣೆ ; ಕುಲಪತಿಯ ತೊಡೆತೊಟ್ಟಿಲು ; ತಪೋವನದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸತಿ : ಮಲಿನ ಪದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿಯ ಕರಸ್ಪರ್ಶ ಎಂದಿಗಾದರೂ ದೊರೆತೀತೆ? ಅಥವಾ ದೊರೆತ ಮರುಘಳಿಗೆಯಲ್ಲೇ ಅದರ ಮಾಲಿನ್ಯ ಉರಿದು ಬೂದಿಯಾಗಿ ಬಿದ್ದುಹೋಗುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲವೆ? ತರುವಾಯ ಮಹಾಭವಿಷ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕನ್ಯೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಸ್ವಂತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ತಿದ್ದಿದ್ದಾನೆ ಅವಳನ್ನು ಕಣ್ವ, ಮಮತೆಯಿಂದ ಸಾಕುಮಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಮವಯಸ್ಸಿನ, ಸಮಾನ ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮದ, ಜೊತೆಗಾತಿಯರನ್ನು ಆರಿಸಿ ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿರುವವನೂ ಆತನೇ. ಕಲ್ಮಷ ದೆವ್ವ ಒಂದು ಬಾರಿ ಸುಳಿದಾಡಲೂ ಅಪ್ಪಣೆಯಿಲ್ಲ ಈ ಕಾಶ್ಯಪ ಕುಟುಂಬದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ. ಶಕುಂತಳೆ ಶುದ್ಧಾಂತರ್ಯದ, ಸ್ವಚ್ಛ ವಚನದ, ನಿರ್ದುಷ್ಟ ನಡತೆಯ ಕುಲವಧುವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಏನು ಅಚ್ಚರಿ? ಹಾಗಾಗದೇ ಇದ್ದರೆ ಅದು ಕಣ್ವನ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಳಂಕ, ಕಣ್ವನಿಗೆ ಕಳಂಕ. ಅವನಾಡುವುದು ಮಗಳೆಂಬ ವ್ಯಾಮೋಹಾತಿರೇಕದ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನಲ್ಲ, ಋಜು ವಾಕ್ಯವನ್ನು. ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಂಡಿರುವುದು ಬರಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನ್ಯಾಯವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ; ವಧೂವರರ ಹೃದಯ ನೈರ್ಮಲ್ಯವನ್ನೂ ಅವನು ಬಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಮನ್ನಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ ಅವನ ಪವಿತ್ರ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ : "ಶ್ರೇಯಃಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದ ಸಾಕುತಂದೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರಳಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ ತಪ್ಪು ಅವಳಿಗೆ ತಪ್ಪದು." "ಇದು ಶಕುಂತಳೆಯ ಜೀವನ ಪಥದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ತಪ್ಪು"[133] ಸಖಿಯರ ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು ಇಲ್ಲಿ; ಕಣ್ವನ ಸಮ್ಮತಿ ಸಿಕ್ಕಿಯೇಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆಂಬ ಭರವಸೆಯ 'ಅಂತಃಕರಣ ಪ್ರಮಾಣ'ವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು, ಶಕುಂತಳೆಯಂಥವಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ. ಅದರಂತೆ ತಂದೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕ್ಷಣವೇ 'ಶಾಭಾಷ್, ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೇ, ನಾನು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದುದನ್ನೇ, ಮಾಡಿರುವೆ!' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವಳಿಂದ ತಪ್ಪು ಆಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅದೇತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾತಿನ ಸೂಚನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಏಳಂಕದ ೨೧೯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇರಿಸಿಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ?

ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಎರಡನೇ ಸಂಗತಿ ಅಥಿತಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯದ 'ಧರ್ಮಲೋಪ'. ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲಾರದ ದುಷ್ಯಂತನ ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ಅವಳನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತೆಗೆದಿಡಬೇಕಾದರೂ ಅಗತ್ಯ ಅಮಾನುಷ ಬಲಾತ್ಕಾರ,

ಅರ್ಥಾತ್ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಇತಿವೃತ್ತದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶ ಅದು. ಲೋಪವಾಗಿದೆ ನಿಶ್ಚಯ; ದುರ್ವಾಸನೇ ಅದನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಲೋಪದ ಕರಾಳ ವರ್ಣ ಅಳಿಸಿಹೋಗಿದೆ. ಶಕುಂತಳೆಗೆ ವೇದನೆ ಉಂಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ; ಉಂಗುರ ನಷ್ಟದ ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ 'ತಪ್ಪು' 'ಶಿಕ್ಷೆ'ಯೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. "ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ ಶಾಪ; ಅದು ಬರಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ." "ಏನೇ ಎಂದರೂ ಕಡೆಗೆ ಅದು ನಾಯಕಿಯ ದೋಷದ ಪರಿಣಾಮ."[137] ಸಿಲ್ವೆನ್ ಲೆವಿ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕೆಲವರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಟುವಾದ ಮಾತುಗಳು ಇವು: "ಹೀಗೆ ಶಾಪ ಶಕುನ್ತಲೆಯ ಕರ್ತವ್ಯಲೋಪದಿಂದ ಉಂಟಾದ್ದು. . .ದುರ್ವಾಸ ನೆಪ ಮಾತ್ರ. ದುರ್ವಾಸರಿಗೇ ಆಥಿತ್ಯ ಈ ಗತಿಯಾದರೆ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟು ಮೈಮರೆತಿದ್ದಿರಲಾರಳು? ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ."[138] ಮನೆಯ ಪುಟ್ಟನಾಯಿ ಸಮಯವಲ್ಲದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೂಕಡಿಸಿದರೆ ಕೈಯಿಂದ ಒಂದೇಟನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು ಅದಕ್ಕೆ; ದೊಣ್ಣೆಯಿಂದ ಬಡಿದು ಕೆಡಹುವುದು ವಿಪರೀತವಲ್ಲವೆ? ಶಾಪವೆನ್ನುವುದು ಟ್ಯಾಗೋರ್ ಹೇಳುವಂತೆ "ಕವಿಯ ರೂಪಕ ಮಾತ್ರ"[139]ವೂ ಅಲ್ಲ; ಪ್ರೊ. ಡೇ. ಹೇಳುವಂತೆ "ಅದೃಷ್ಟ"[140]ವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಠಾತ್ತು ಜರುಗುವ ಘಟನೆಗಳ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಂಗಮವನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಸಬೇಕು. ಭರವಸೆಯಿತ್ತು ಪ್ರಾಣಾಧಿಕ ಹೊರಟುಹೋದ ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಮಿಸಬೇಕೆ ದುರ್ವಾಸ? ಆಮೇಲೆ, ಪುನರಾಲೋಚಿಸಿ 'ಮಗಳ' 'ಪ್ರಥಮಾಪರಾಧ'ವನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸುವ ಋಷಿ ಈಗ ಶೀಘ್ರಕೋಪದಿಂದ ಪರುಷ ವಚನವನ್ನು ನುಡಿಯಬೇಕೆ? ಅವನು ಬಂದಿರುವ ಕೂಗನ್ನು ಕೇಳಿಯೂ ತಡಮಾಡಬೇಕೆ ಗೆಳತಿಯರು? ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಗೆ ಯಾರೂ ಜವಾಬ್ದಾರರಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಲೋಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಪಾಪವಾಗಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಾಪವನ್ನು ನುಡಿದು ಶಾಪವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ದುರ್ವಾಸ. ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ತರುವ ಅಂಗುಲೀಯಕ ಶಕುಂತಳೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗ ಶಾಪ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದಂತೆ ತಾನೆ? ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರೀಚ ವಿವರಣೆ ಒದಗಿದ ಮೇಲೆ ಶಕುಂತಳೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೇನು:

> ನ ಖಲು ಶಪ್ತಮಾತ್ಮಾನಂ ಸ್ಮರಾಮಿ। ಅಥವಾ ಪ್ರಾಪ್ತೋಮಯಾ ಸ ಹಿ
> ಶಾಪೋ ವಿರಹಶೂನ್ಯ ಹೃದಯಯಾ ನ ವಿದಿತಃ।

ಇದರ ಋಜುತ್ವವೇ ಪಾಪದ ಯೋಚನೆ ಕೂಡ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಬಾರದು ಎಂಬುದರ ಸಮರ್ಥನೆ. ತನಗೆ ಬಂದ ವಿಷಾದದ ಮೂಲ ಆವುದೋ ಪುರಾಕೃತವೆಂದು ಅವಳೆನ್ನುವುದೂ ದ್ಯೋತಕ. ದುರ್ವಾಸನನ್ನಾಗಲೀ ಶಾಪವನ್ನಾಗಲೀ ವಿಯೋಗ ಸಾಧನವೆನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದದ ಟೀಕೆ; ಉಂಗುರವನ್ನು

ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ತೋರಿಕೊಟ್ಟು ದಯೆಬೀರಿ ಹೊರಟುಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಮುನಿ. ಉಂಗುರ ಕಳೆದುಹೋಗುವ ಆಕಸ್ಮಿಕಕ್ಕೂ ಅವನಿಗೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ? ಕಾಳಿದಾಸನ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನದಿಂದ ಪರಮಾಹ್ಲಾದ. 'ತಪ್ಪು' 'ಶಿಕ್ಷೆ' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವುದೇನೋ ಸುಲಭ; ಆದರೆ ಅವು ಎಬ್ಬಿಸುವ ಜಟಿಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುವರಾರು? ಆಗಿರುವುದೇನು ತಪ್ಪು? ಯಾರಿಂದ? ಎಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ? ಯಾವ ತಪ್ಪಿಗೆ ಏನು ಶಿಕ್ಷೆ? ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುವ ದಂಡಧರನಾರು? ಅವನಿಗೆ ಆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ವಹಿಸಿರುವ ರಹದಾರಿ ಎಲ್ಲಿ? ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂಥ ಮಸಿಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡಿಗೆ ಬಳಿದು ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಗ್ಗಿಸುವುದರ ಬದಲು, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಗುಹೋಗೆಂಬ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಒರಸಿ ಹೊಳಪಾಗಿಟ್ಟು, ಬಾಳ ರಹಸ್ಯದ ಕೌತುಕವನ್ನು ಅದು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟರೆ ಒಳಿತು.

ಹಾಗಾದರೆ, ಪರಮವೇದನೆ ನಾಯಕಿಗೆ ಬಂದದ್ದೇತಕ್ಕೆ? ಅದು ವಿಧಿಯ ಆಜ್ಞೆ, ಅವಳ ಪ್ರಾರಬ್ಧಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಪದಗುಚ್ಛದ ಕಡೆಗೆ ಕೈತೋರಿಸಿ "ಅದೋ, ಉತ್ತರ" ಎನ್ನುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ತರ್ಕಬುದ್ಧಿಗೆ ಏನು ತೃಪ್ತಿ? ವಿಧಿ ಕರ್ಮ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದೆ, ಕಾರಣ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: "ಮುಂದೆ ಕುಲಯುವತಿಯಾಗುವ ಆಸೆ ಸಲ್ಲುವುದು ಕುಲದುಹಿತೃವಿಗೆ ಮಾತ್ರ; ಆ ಘನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏಳಲಿಲ್ಲ ಶಕುಂತಳೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ಯಾತನೆ ಪಡಬೇಕಾಯ್ತು,"[141] ವಿಷಯ ನಿರ್ಧಾರ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಲ್ಲ, ಸುಲಭವಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಶಕುಂತಳೆಗಿಂತ ಮೇಲಾದ ಕುಲಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಂದ ತರೋಣ? ಏತಕ್ಕೆ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಿ, ಪುನಃ ಕೇಳಿ, ಆ ಉತ್ತರ ಈ ಉತ್ತರವನ್ನು ಚಿಂತಿಸಿ, ಅಸಮಾಧಾನದಿಂದ ದಣಿದು, ಅದೊಂದು ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಒಗಟೆಯೆಂದು ಸುಮ್ಮನಾಗಬೇಕೆಂಬುದೇ ಮಹಾಕವಿಯ ಆಶಯ. ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರ ಕವಿದೃಷ್ಟಿ ಇದೇ. ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಅವರ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು.

ಹಗಲನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ರಾತ್ರಿ ಬಂದು, ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಸೂರ್ಯೋದಯವಾದರೇ ಚಂದ. ಸುಖಾಪೇಕ್ಷೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಬಂದದ್ದು, ಅದನ್ನು ಅರಸಿ ಹಿಡಿಯುವುದೇ ಅವನ ಸಂತತ ಉದ್ಯೋಗ, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆ ಉದ್ಯೋಗವೇ ವ್ಯಥೆಯೆಂದು ಕಾಣಿಸದ ವ್ಯಥೆ. ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರ ಒಲುಮೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ನಿರ್ಮಲವೂ ಗಾಢವೂ ಆದ ಸುಸ್ವಭಾವದ ವರ್ತನೆ; ಅದರಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು ಸಂತೋಷವೋ ಅಸಂತೋಷವೋ ಎಂಬ ಎಣಿಕೆ ಅವರಿಗಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಆಗುತ್ತವೆ; ಎರಡನ್ನೂ ಸಹಿಸಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ, ಒಂದೇ ರೀತಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಚಾರಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಕುಂದನ್ನೂ ತಾರದೆ. ಕಾಲ ನಿಯಾಮಕದಂತೆ

ಘನವಾದ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗಿ ಅವರ ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮ ದೃಢವಾಗುತ್ತದೆ, ಬಲಿಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೆ. ನೋವು ಬಂದು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು 'ಪರಿಶುದ್ಧಿ'ಗೊಳಿಸಿತು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ. "ಇಬ್ಬರ ಹೃದಯಗಳಲ್ಲೂ ನೋವಿನ ಕಾವಿನಿಂದ ಹೊಸ ಸತ್ತ್ವವೊಂದು ಅರಳಿ, ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮದ ವೇಳೆಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಪರಿಶುದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ."[142] ಮೊದಲು ಪರಿಶುದ್ಧರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯದ ವ್ಯಂಜನ ಇವರಲ್ಲಿದೆಯಾಗಿ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಸ್ವೀಕರಣೀಯವಲ್ಲ. ಕೀತನ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಪರಿಶುದ್ಧ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು: "ಅವನನ್ನು ಕುರಿತ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರೇಮವೂ ಅವಳ ಸಂಕಟದಿಂದ ಪರಿಶುದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಅವಳು ಸೇರುವಾಗ, ಅವಳೇನೂ ಬರಿ ನಲ್ಮೆಯ ತರುಣಿಯಲ್ಲ, ಅಂತರ್ಯದ ಕುದಿವನ್ನು ಸಹಿಸಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮದ ಆಳವೂ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಲಭಿಸಿದೆ ಅವಳಿಗೆ."[143] ಮಲ್ಲಿಗೆಗೆ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುವವರಾರು? ಚೊಕ್ಕಟವಾಗಿರುವ ನೆಲವನ್ನು ಗುಡಿಸಿ ಆಯಾಸಪಡುವುದೇಕೆ? ಕೀತನ ಕೊನೆ ವಾಕ್ಯದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಸರಿ. ಅನುಭವ ದೊರೆತಂತೆಲ್ಲ ಸ್ವಭಾವಧರ್ಮ ಸಾಂದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ, ಘಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಸ್ತುಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಹಾಗೆ; ಅವು ಯಾವಾಗಲೂ ನವೀನ, ಯಾವಾಗಲೂ ಆಕರ್ಷಕ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನ ಮಿರಾಂಡರೊಡನೆ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಹಳ ದಿವಸದಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಪಂಗಡವೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಬಂಕಿಂಚಂದ್ರನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ತೂಲನ ವಿಮರ್ಶೆ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿದೆ.[144] "ಶಕುಂತಳೆಯು ಅರ್ಧ ಮಿರಾಂಡಳು, ಅರ್ಧ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳು. ವಿವಾಹಿತಳಾದ ಶಕುಂತಳೆಯು ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳಿಗೆ ಅನುರೂಪಳು."[145] ಆದರೆ ಅವರ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ತವಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ; ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪರಿಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇಂಥ ಸಂಯಮ ವಿವೇಚನೆ ಅಪರೂಪ. ಅದೇ ಈ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಓದಿನೋಡಿ: ಶಕುಂತಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕಷ್ಟಸಹಿಷ್ಣುತೆ ಇವೆ; "ಇದೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಪ್ರಶಂಸಿತ ಮಿರಾಂಡ'ಳಿಗಿಂತ ಶಕುಂತಳೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರಳೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ನಮಗೆ."[146] ಒಂದನೇ ವರ್ಗದ ನಕ್ಷತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಅದು ಕಡಮೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಈ ಭಾವ ಅನುಪಯುಕ್ತ, ಅಯುಕ್ತ.

ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲೆ ಪಂಡಿತವರ್ಯನೋರ್ವನ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ತೀರ್ಪು ಇದು: "ಹತ್ತೂಮಂದಿ ಕನ್ಯೆಯರಿಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಾಗಿರಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಕಾಳಿದಾಸನಿಂದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ."[147] ಇದು ಸತ್ಯವಾದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಕಲೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತ, ಅವನಲ್ಲಿ

ಲಲಿತಕಲೆ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಎಂದುಬಿಡಬಹುದು. 'ಶಕುಂತಳೆ' ನಿಜವಾಗಿ ಚಿರ ಸ್ಥಾಯಿಯಾದೊಂದು ಕವಿತಾಸೃಷ್ಟಿ, ಅವಳೇ ಒಂದು ಮಹೋನ್ನತ ಕಾವ್ಯ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಸಾರಿ ನಾಟುನುಡಿಯನ್ನಾಡಿದ ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ್: "ಗೊಂಬೆಯೊಂದು ಒಮ್ಮೆ ಚಿಂತಾಕುಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚ ವ್ಯಥೆಗೊಂಡಿದೆ" (The world has become sad because a puppet was once melancholy). ಅದನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ನಮ್ಮ ಶಕುಂತಳೆಗೆ. ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಪಂಚವೆಂದರೆ ಅತಿಯಾದೀತು. ಭರತಭೂಮಿಯ ಪ್ರಪಂಚ, ಭಾರತೀಯರು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿರುವರೋ ಆ ಪ್ರಪಂಚ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಧಾರ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಮಂದಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಇರುವರೋ ಆ ಪ್ರಪಂಚ, ಶಕುಂತಳೆಯ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಸಮಭಾಗಿ. ಶಕುಂತಳೆಯ ದುಗುಡದಿಂದ ಭರತಖಂಡಕ್ಕೇ ದುಮ್ಮಾನ; ಶಕುಂತಳೆಯ ವಿಜಯ ಭರತಖಂಡಕ್ಕೇ ಗೆಲವು.

೨) ಆಮೇಲೆ ದುಷ್ಯಂತನ ವಿಚಾರ.* ಅವನ ಗುಣರಾಶಿಯನ್ನೂ ಶೀಲ ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿ, ಸರ್ವಾಂಗ ಸೌಂದರ್ಯದ ವರ್ಚಸ್ವಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವಲೋಕನಾ ನಿಪುಣ, ಹಿತಭಾಷಿ, ಗುರುಭಕ್ತ, ವಿನಯಶ್ರೀಮಂತ, ಶುದ್ಧವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಮಿತ್ರ, ಅಕ್ಕರೆಯ ಗಂಡ, ಅಕ್ಕರೆಯ ತಂದೆ — ಎಲ್ಲ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಭದ್ರನನ್ನೇ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ರಚಿಸಿದಂತಿದೆ. 'ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮನ' (the cultured mind) ವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಕವಿಯದಾಗಿತ್ತೆಂದೂ, ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಪುರೂರವರಲ್ಲಿ ಆ ಮನಸ್ಸಿನ ಎರಡೆರಡು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ, ಕೊನೆಗೆ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಅದರ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದನೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೈದಿದ್ದಾರೆ ಇಬ್ಬರು ವಿದ್ವಾಂಸರು: "ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮನವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಜಯಶಾಲಿಯಾದ! ಅದು ದುಷ್ಯಂತನ ಮನಸ್ಸು. ಕಾಳಿದಾಸ ಅದನ್ನು 'ಆರ್ಯಂ ಮನಃ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ."[೧೬೩] ದುಷ್ಯಂತನ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಗುಣ ಎಂಥ ಪ್ರಲೋಭವನ್ನಾದರೂ ಎದುರಿಸಿ ಗೆಲ್ಲಬಲ್ಲ ನೈತಿಕ ತೇಜ; ಪರಿಪಕ್ವ ಆತ್ಮ ಬಲದ ಗುರುತೇ ಅದು. ಅದರ ಅತ್ಯುಗ್ರ ಪರೀಕ್ಷೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಮುಖ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಓರೆಮಾಡಿ ಆ ಲೋಕೋತ್ತರ ಲಾವಣ್ಯವನ್ನು ಅವನ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ. "ಈ ಪ್ರಸಂಗವು ಶಕುಂತಳೆಯ ಸಹನೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿತೋ

* ಸರ್ ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸ್‌ನ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಹೆಸರು 'ದುಷ್ಮನ್ತ'. ಭಂಡಾರ್ಕರ್ ಸಂಸ್ಥೆಯ "ಮಹಾಭಾರತ"ದಲ್ಲಿ ಅವನ ಹೆಸರನ್ನು 'ದುಃಷನ್ತ' ಎಂದು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಆದರೆ 'ದುಷ್ಯಂತ' ಅಥವಾ 'ದುಷ್ಯನ್ತ' ಎಂಬುದೇ ಬಲು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಮರೂಪ.

ದುಷ್ಯಂತನ ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿತು.''[149] ದುಷ್ಯಂತನ ಸ್ವಭಾವದ ವರ್ಣನೆ ಡಾ. ರೇಯ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.[150] ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶದವಾದ ಸ್ತುತಿಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪುಸ್ತಕದ ಪುಟ ೨೮೫ — ಪುಟ ೨೯೬ನ್ನು ಓದಬಹುದು.[151]

ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಿಂತಲೂ ದುಷ್ಯಂತನ ಘನತೆಯನ್ನೂ ಸಜೀವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿ ತೆರೆತೆಗೆದು ತೋರಿಸಿ, ನಾವು ಕತ್ತೆತ್ತಿ ನೋಡಿ ಕೈಮುಗಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಉಂಗುರ ದೊರೆತಮೇಲೆ ಅವನಿಂದಾಗುವ ಚರ್ಯೆ. ಆತ್ಮ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಯಾವೊಂದು ಕಿರುಯೋಚನೆಗೂ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾನೇ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ಕಟುನಿಂದೆಯ ಚಾಟಿಯಿಂದ ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ದಂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯದಮೇಲೆ ಆಗಸದಿಂದ ಪುಷ್ಪವೃಷ್ಟಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದಾಗ ಅವನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪರಿತಾಪ ಛಿದ್ರಿತ ಹೃದಯ ಗಭೀರ ಶೋಕ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪರಿಮಾಣದ ಅನುಕಂಪೆ, ನಿಸ್ವಾರ್ಥತೆಯ ಪರಮಾವಧಿ, ಅನಂತ ಪ್ರೇಮಗಳಿಂದ ವಿಸ್ಮಿತರಾಗುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ಮಾರೀಚನೆದುರು ಅವನು ವರದಿಗೈಯುವ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ಸರಳತೆ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆಗಳು ಮಹಾನುಭಾವನಿಗಲ್ಲದೆ ಬೇರೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯ :

ಭಗವನ್, ಇಮಾಮಾಜ್ಞಾಕರೀಂ ವೋ ಗಾನ್ಧರ್ವೇಣ ವಿವಾಹ ವಿಧಿನೋಪಯಮ್ಯ ಕಸ್ಯಚಿತ್ಕಾಲಸ್ಯ ಬನ್ಧುಭಿರಾನೀತಾಂ ಸ್ಮೃತಿಶೈಥಿಲ್ಯಾತ್ಪ್ರತ್ಯಾದಿಶನ್ನಪರಾದ್ಧೋಽಸ್ಮಿ ತತ್ರಭವತೋ ಯುಷ್ಮತ್ಸಗೋತ್ರಸ್ಯ ಕಣ್ವಸ್ಯ। ಪಶ್ಚಾದಙ್ಗುಲೀಯಕ ದರ್ಶನಾದ್ದೃಢ ಪೂರ್ವಾಂ ತದ್ದುಹಿತರಮವಗತೋಽಹಮ್। ತಚ್ಚಿತ್ರಮಿವ ಮೇ ಪ್ರತಿಭಾತಿ।

ಯಥಾ ಗಜೋ ನೇತಿ ಸಮಕ್ಷರೂಪೇ ತಸ್ಮಿನ್ನಪಕ್ರಾಮತಿ ಸಂಶಯಃ ಸ್ಯಾತ್।
ಪದಾನಿ ದೃಷ್ಟ್ವಾತು ಭವತ್ಪ್ರತೀತಿಸ್ತಥಾವಿಧೋ ಮೇ ಮನಸೋ ವಿಕಾರಃ॥
(VII—೩೧)

ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೇನು? ದೇವರ ಮುಂದೆ ನಿಂತಿರುವೆನೆಂಬ ಭಕ್ತಿದೈನ್ಯ, ಇರಿದುಕೊಲ್ಲುವುದಾದರೂ ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದಂತೆ ಕಠೋರ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ನುಡಿಯಬೇಕೆಂಬ ಧೀರ ಋಜುತ್ವ, ಆದರ್ಶ ಮಾನವನ ಪರಮ ಗಾಂಭೀರ್ಯ: ಎಲ್ಲವೂ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪುರುಷಶ್ರೇಷ್ಠನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಕ್ಕುವು. ಪ್ರಣಯ ನ್ಯಾಯ ತೀರ್ಮಾನ ಸಂತಾಪ ಧರ್ಮಾಚರಣೆ—ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಮಹೋನ್ನತಿಯಿಂದ ವಿಚ್ಯುತಿ? ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ್ನು ಕುರಿತು ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳಿದ 'ಅವನಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಿಲ್ಲ, ನಾಯಕಿಯರು ಮಾತ್ರ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಅದನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದೆಂದು ನುಡಿದು, ದುಷ್ಯಂತ ಪುರೂರವನಿಗಿಂತ ಮೇಲೆಂದು ಶ್ಲಾಘಿಸಿ, ಹೀಗೆ ಉಕ್ತಿಗೈದಿದ್ದಾನೆ ಒಬ್ಬ ಪಂಡಿತಶ್ರೇಷ್ಠ: "ಆದರೆ ಅವನೂ ಕೂಡ ಅವನ ನಾಯಕಿಯ ಮಗ್ಗುಲಿನಲ್ಲಿ

ನಿಂತಾಗ ಅಮುಖ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾನೆ.''[೧೬೨] 'ಹೀರೊ' 'ಹೆರೊಇನ್' (hero, heroine) ಪದಗಳಿಗೆ ರಸ್ಕಿನ್ ತನ್ನದೇಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ: ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪುರುಷ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮಹಿಳೆ (perfect man, perfect woman). ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಗಂಡುಪಾತ್ರಗಳು ಪರಿಪೂರ್ಣರಲ್ಲ, ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ದೋಷಾಪಹರು; ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಾದರೋ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೋಷಿಗಳು! ರಸ್ಕಿನ್ನನಿಗೆ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯನ್ನಾಡುವುದು, ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಂಟಿಸುವುದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೃದಯ ತರ್ಕದಿಂದ ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು, ಸುಮ್ಮನೆ ವ್ಯಾಜ್ಯಗೈಯುವುದು, ಎಲ್ಲವೂ ಒಡಬಂದ ಅಭ್ಯಾಸ. ಅವನ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಿಲ್ಲದೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಆಭಾಸ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡಿರುವುದು ಎರಡು ತಪ್ಪು: ಹೀರೊ ಹೆರೊಇನ್ ಪದಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಕ್ಕೆಸೆದಿದ್ದಾನೆ; ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಅಪೂರ್ಣರೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದಿರಲಿ. ''ಶಾಕುಂತಲ''ಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತನೇ ನಿಜ ನಾಯಕ. ಕಣ್ವತಪೋವನಕ್ಕೆ ಅವನು ಅತಿಥಿಯಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆದಿ; ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವಶಿಷ್ಯರು ಶಕುಂತಳೆಯೊಡನೆ ಅವನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಅಭ್ಯಾಗತರಾಗಿ ಬರುವುದು ಅದರ ಮಧ್ಯ; ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಆಗಂತುಕನಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯ. ಯಾವ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಪಿಕ್ಕಿ ನೋಡಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಚಾಲಕಶಕ್ತಿ ದುಷ್ಯಂತನದೇ ಎಂದು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವುದೇ ದಿಕ್ಕು. ಶಕುಂತಳೆ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾ ಪಾತ್ರ (passive character); ದುಷ್ಯಂತನಾದರೋ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪಾತ್ರ (active character). ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಾಗಲೀ ನ್ಯಾಯನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಾಗಲೀ ಉತ್ಸವ ಪ್ರತಿಬಂಧ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಧನಮಿತ್ರವೃತ್ತಾಂತ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಅವನದ್ದು ತಾನೇ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿವರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: ತನ್ನ 'ಸಮ್ಮೋಹ'ದ ಆತ್ಮಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪದ ವರದಿ ಮಾರೀಚ ವದನದಿಂದ! ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗವನ್ನೂ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದೆ ದುಷ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವ. ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ೨೧೯೮ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ೭೬೧ ಅವನಿಗೆ; ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ೨೯೮ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಭಾಷಿತ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗದ ಮುಂಬದಿಯ ಮಧ್ಯಪೀಠ ಅವನದ್ದೇ. ಪ್ರತಿ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಭಾಗ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಎಲ್ಲೋ ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ಸಾಲುಗಳಷ್ಟು ಕಡಮೆ. ಆದರೆ ಐದನೇ ಅಂಕದ ೨೮೬ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ೯೫ ಮಾತ್ರ ಪಾಲು; ಸರಿಯಾಗಿ ಮೂರನೇ ಒಂದರಷ್ಟು. ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ ಭಾವಿಸಿ: ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕಿ ಕಂಚುಕಿ ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಶಾರದ್ವತ ಪ್ರತೀಹಾರಿ ವಂದಿಗಳು ಶಕುಂತಳೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು

ಮಾತನ್ನಾಡುವ ಕರ್ತವ್ಯವಿದೆ, ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ; ನಾಯಕನಾದರೂ ದುಷ್ಯಂತ ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಾಗ್ವಾದಿ, ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೂ ಅವನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸ್ವಯಂವ್ಯಕ್ತ.

ದುಷ್ಯಂತ ಅರುಚಿಯಾಗಿ ತೋರಿಬಂದಿದ್ದಾನೆ ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ. ಡಾ. ರೂಬನ್ನನ ವಚನ ಹೀಗಿದೆ: "ನಿರ್ದೋಷಿಯಾದರೂ (ಅವನ ತಪ್ಪುಗಳು ಗೌಣ) ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅವನು ತೀರ ಕಾರ್ಯಹೀನ; ಬಹುಮುಟ್ಟಿಗೂ ಅದೃಷ್ಟದ, ಅವನ ಮೇಲಣ ಶಾಪದ, ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ದೋಷದ, ಆಟದ ಬೊಂಬೆ. . . . ಈ ತೆರದ ಆದರ್ಶಮೂರ್ತಿ ಅಯಥಾರ್ಥವಾದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ತಾಕದು."[153] 'ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿ ಬೇರೆ' ಎಂದಮೇಲೆ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಶಕುಂತಳೆ ಮುಂತಾದ ಅದೇಬಗೆಯ ಕಾಳಿದಾಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಹೇಗೆ ಹಿಡಿಸಿತು ಈತನಿಗೆ? ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹಲಕೆಲವು ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದ್ದಾರೆ; ಅವರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದು ಹೇಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭಿರುಚಿ? ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಧ್ಯಾನಪರತೆ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚೆಂದೂ, ಅದರಿಂದ, ಜಾಗ್ರತವೂ ಸುಸಿದ್ಧವೂ ಆದ ಪುರುಷ ಭಾವವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಅವನು ಆಕರ್ಷಕನಲ್ಲ, ಎಂಬ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಒಕ್ಕಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರೊ. ರೈಡರ್.[154] ಈ ವಾದದಲ್ಲೂ ಹುರುಳಿಲ್ಲ; ಧ್ಯಾನಪರತೆಯಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ ರೂಪಕ ನಾಯಕನಾರುಂಟು? ಆದರೂ ಅವನಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿಲ್ಲವೆ ರಸಿಕಮೇದಿನಿ? ಇಂಥ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಗುಟ್ಟು ಇಷ್ಟೆ: 'ನ್ಯೂನತೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಮನುಷ್ಯನಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪುರುಷರನ್ನು "ನಾವು" ಮೆಚ್ಚಲಾರೆವು!' ಅವರು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಬೇಡ; ನಾವು ಮೆಚ್ಚಿ ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ: ದುಷ್ಯಂತನ ವಯಸ್ಸೆಷ್ಟು? "ಇನ್ನೂ ಯೌವನದವನಂತೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ, ಮೂವತ್ತರಿಂದ ಮೂವತ್ತೈದರ ಒಳಗೆ; ಬೇಟೆಗಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಉದ್ವೇಗದ ಹಂಬಲಿಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ."[155] ಇದು ಒಂದು ಊಹೆ. ಮೂವತ್ತು ಮೂವತ್ತೊಂದೇ ಹೊರತು ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ; ಯುವತಿ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಅನುರೂಪನಾದ ಯೌವನದ ಪುರುಷನೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. "ಈ ತರುಣ ಪ್ರೇಮಿಗಳು"[156] ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೂ "ತರುಣ ಹೃದಯಸ್ಯ ದುಷ್ಯನ್ತಸ್ಯ ತರುಣ್ಯಾಃ ಶಕುನ್ತಲಾಯಾಃ ಸಂದರ್ಶನಾರಂಭಾತ್" ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ[157] ಇವೆ. ತಾಯಿಯಿಂದ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಿರುವಾಗ ಪ್ರತಿನಿಧಿ — ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕಳಿಸಬಹುದೆಂಬ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಶಕುಂತಳೆಯ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಹೇಗೆ ತೀರ್ಮಾನಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗದೆ ಪುರೋಹಿತನ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುವ ಪರಾವಲಂಬನೆ, ಉತ್ಸವಾದಿ ಹರ್ಷ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ನಿಷೇಧಿಸುವ ವ್ಯಗ್ರತೆ, ಮಾಢವ್ಯನೊಡನೆ ಸರಸ — ಎಲ್ಲವೂ ಪುಷ್ಟಯೌವನದ ಸೂಚನೆಗಳೇ.

ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಸಹೃದಯ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಒಥೆಲೊ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನರನ್ನು ಕುರಿತು ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ನುಡಿದಿರುವ ವಾಕ್ಯಗಳು ನೆನಪಾಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತವೆ: "ಒಥೆಲೊವನ್ನು ಕುರಿತು ನಮಗೆ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕನಿಕರ ಎಂಬ ಸ್ವಿನ್‌ಬರ್ನನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಬಯಕೆ ನನಗಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ತಗ್ಗಲಾರದ ಸಂಕಟ ಹೆಚ್ಚು."[158] ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಬಗೆಯ ತರತಮ ನಿರ್ಣಯ ವಿಭಾಗಿಸಿದ ಕೂದಲೆಳೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ವಿಭಾಗಿಸುವಂತೆ ವಿಪರೀತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಬಲು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಗತ್ಯ. ಆದರೂ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಹಾಕುವ ಧೋರಣೆ ಇರುವ ಓದುಗರಿಗೆ ಇದು ಅವಶ್ಯಕ ಎಚ್ಚರಿಕೆ. ಶಕುಂತಳೆ ವನಿತಾ ವಿಶೇಷಳಾಗಿರುವಂತೆ ದುಷ್ಯಂತ ಪುರುಷ ವಿಶೇಷ; ಇಬ್ಬರನ್ನು ಕಂಡೂ ನಮಗೆ ಇರಬೇಕು ಎದೆತುಂಬ ಸೌಹಾರ್ದ, ಮನತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿಕೆ. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೌದೆನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ನೋಡಿ: "ಕಾಳಿದಾಸನು ಸ್ತ್ರೀಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾದುದರಿಂದಲ್ಲವೇ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ತೇಲಿಸಲೋಸುಗ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಮುಳುಗಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆಗೆಯದೆ ಹೋದುದು."[159] ದುಷ್ಯಂತನ "ಮೂಗನ್ನುಳಿಸಿ"ದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಒಂದಿಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಹಾಕಿ; "ಆದಾಗ್ಗೂ, ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವನ್ನೋದಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಅಂತರಾತ್ಮನಿಗೇನೋ 'ಎಷ್ಟು ಜನ ದುಷ್ಯಂತರನ್ನು ಹಾಕಿದರೆ ಒಬ್ಬ ಶಕುಂತಲೆಯಾದಾಳು!' ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ."[160] ನಾಟಕಕಾರ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಂತೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಕ್ಷಪಾತವೂ ಇಲ್ಲ, ಪುರುಷ ಪಕ್ಷಪಾತವೂ ಇಲ್ಲ; ಸ್ನೇಹಪೂರಿತ ಸಮದೃಷ್ಟಿ ಅವನದ್ದು; ಅವನನ್ನೋದುವಾಗ ನಮಗೆ ಇರಬೇಕಾದದ್ದೂ ಅದೇ ದೃಷ್ಟಿ.

೮. ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ - ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು

ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಸನ್ಮಿತ್ರಭಾವದಿಂದ ಆದರಿಸಿ, ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಪಠಿಸಿ, ಪ್ರೀತಿ ಶ್ಲಾಘನೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್. ಎರಡು ಮೂರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆ ಪ್ರಬಂಧ ನಮಗೆ ಅತೃಪ್ತಿಕರ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅರಸರನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಹೀಯಾಳಿಸುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬ ವಾಖ್ಯೆ ಸರಿಯಲ್ಲ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕೆ ೧೧ ಪುಟ, "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ೧೨ ಪುಟ, "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ"ಕ್ಕೆ ೧೬ ಪುಟವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಸಕ್ರಮವೇ? ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಹೊರತು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಮಿಕ್ಕ ಅನುಕಾರ್ಯ ವರ್ಗವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಆತನ ತಾತ್ಸಾರ ಕೊಂಚ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ. "ಆದರೂ ಇದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕು, ಈ ನಾಟಕ ಸಾರವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಎರಡೇ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು: ಒಬ್ಬ ಗಂಡಸು ಒಬ್ಬಳು ಹೆಂಗಸು. ಕುವರ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗೆಳೆಯ, ತರುಣ ಸಂಗಾತಿಯರು, ಕಣ್ವ ಮುಂತಾದವರಾರಿಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ."[161] ಆದರೆ "ಒಬ್ಬ ಪೊಲೀಸಿನವನಲ್ಲಿ ಬಲಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡಹಾಗೆಯೇ ಅಧಿಕ"[162] ಎಂದು ಆತನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪೊಲೀಸರು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಭೇದವನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟಿರುವ ಕವಿ ಇತರಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಯೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಆತ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಲೇಖನದ ಬೆಲೆ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ನವಮಾಲಿಕಾ ಬಳ್ಳಿಗೂ ದೀರ್ಘಾಪಾಂಗ ಹರಿಣಕ್ಕೂ ವಾತಾಯಸನ ಬೆಳ್ಳಿ ಕಟ್ಟಿಗೆಗೂ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯನ ಮಣ್ಣುಮಯೂರಕ್ಕೂ ಜೀವವುಂಟು, ತನ್ನತನವುಂಟು; ಮನುಷ್ಯರ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬೇಕೆ?

ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನುಸೂಯೆಯರ ಪಾತ್ರಪರಿಚಯವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ ಆಗಲೇ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಂದಿ ಗೆಳತಿಯರೂ ಒಂದೇ: ಅದು ಏಕರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಲು ಗಾಢ, ಪೂರ್ತಿ ಸ್ವಾರ್ಥರಹಿತ, ನಿರ್ಮಲತಮ, ಅತಿ ಮನೋಹರ. "ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರು ಸುಮಾರಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರಾಯದವರೇ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಅವಳಷ್ಟೇ ಲಾವಣ್ಯವುಳ್ಳವರು."[163] ಇತರ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಅನಸೂಯೆ ಕೊಂಚ ಹಿರಿಯಳು. "ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಅನಸೂಯೆ

ಜ್ಯೇಷ್ಠೆಯಾದ್ದರಿಂದ'' ಕಣ್ವ "ಅವಳನ್ನೇ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ''[164] "ಇದೆಲ್ಲ ಅನಸೂಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡವಳೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.''[165] ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಡಾ. ರೇಯ ನಿರ್ಧಾರವೇ ಸರಿ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಚೆಲುವಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಆಂತರ್ಯವಿವರ ಗೋಚರಿಸಿದೆ ಡಾ. ರೇಗೆ: "ಇಬ್ಬರು ಒಡನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯಿಂದ ತಕ್ಷಣದ ಸಹಾಯ ಹೆಚ್ಚು; ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಅವಳೊಡನೆಯೇ ಅವಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸದರ. . . .ದಿಟ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರಕೃತ ಸ್ಥಿತಿ ಅನಸೂಯೆಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಶಕುಂತಲೆ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನೂ ದುಷ್ಯಂತ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಲಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಅವಳು ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. . . .ಆ ಖಚಿತ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಣ್ವನಿಗೆ ಅನಸೂಯೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು, ಪ್ರಿಯಂವದೆಯಲ್ಲಿ ಕಡಮೆ.''[166] ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸತ್ಯಾಂಶ ಇದು; ಕಾಳಿದಾಸನ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ನೆರವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಇವಳು ಮುಂದೆ ಅವಳು ಹಿಂದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು; ಪ್ರೇಮದ ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪಕ್ಕೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆ, ಇತರ ಯಥಾರ್ಥ ಕಾರ್ಯಭಾರಕ್ಕೆ ಅನಸೂಯೆ, ಇಬ್ಬರೂ ಅಗತ್ಯ ಅವಳಿಗೆ.

ಶಕುಂತಳೆಯ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೇ ಅವರ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ, ಅವರ ಆಲೋಚನೆ ಸಂಕಲ್ಪ ಕೆಳೆತನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ; ಅವರೂ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ ಅಯತ್ನಿತವಾಗಿ. ಒಳ್ಳುಡಿಯಿಂದ ದುರ್ವಾಸನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಶಾಪವನ್ನು ನಿಷ್ಕರಿಣಗೈದವರು ಪ್ರಾಣಸಖಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಚುತ್ತಾರೆ; ಅವರು ಹಾಗೆಸಗುವುದು ವಿಶುದ್ಧ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ, ಅಪಾರ ಮರುಕದಿಂದ. ಅವಳು ಆಶ್ರಮದಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಂಡು ಹೊರಡುವ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೂಚಿಸುವ 'ಸಂದೇಹ'ದಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಕಂಪನ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದೊಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ- ಹೀಗೆ ಸಖಿಯರಿಂದ ಜರುಗುತ್ತದೆ ಆ ಉದ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರಮಾದ. ಮುಂದೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಆಗುಹೋಗಿನಲ್ಲಿ, ದುಷ್ಯಂತನ ಪರಿತಾಪದಲ್ಲಿ, ಮಗ್ನರಾಗುವ ನಮಗೆ ಕಣ್ವಾರಣ್ಯ ಮರೆತು ಸರಿಯುವ ಸಂಭವ ಹೆಚ್ಚು. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಹಾಗೆ ಮರೆತರೂ ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವರಲ್ಲಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಅಂಕುರಿಸಿಯೇ ಅಂಕುರಿಸುತ್ತದೆ. ಗೌತಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಣ್ವಶಿಷ್ಯರು ಹಿಂದಿರುಗಿ ಕುಲಪತಿಗೆ ರಾಜಾಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಸ್ವೀಕಾರ ದುರಂತವನ್ನು ಶ್ರುತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ, ಹೌದೊ? ಆ ವಾರ್ತೆ ಕಾದ ಕಬ್ಬಿಣಕ್ಕಿಂತ ಕರ್ಕಶವಾಗಿ ಸಖಿಯರ ಕಿವಿಯನ್ನು ಹೊಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಯಾವ ಪರಿಹಾರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಅವರು, ಉಂಗುರದ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಅವರು? ತರಳೆಯರು, ಅವರಿಂದ ಏನೂ ಆಗದು, ನಿಶ್ಚಯ. ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಲೇಬೇಕೆಂದು ತಾತ

ಕಾಶ್ಯಪನನ್ನೇಕೆ ಅವರು ಬೇಡುವುದಿಲ್ಲ, ಕಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ಮುಷ್ಕರ ಹೂಡುವುದಿಲ್ಲ? ಕಣ್ವನೊಂದಿಗೆ ಶಕುಂತಳೆಗಿದ್ದ ಸಲಿಗೆ ಅವರಿಗೂ ಇದೆ. ಋಷೀಶ್ವರನೂ ಏತಕ್ಕೆ ಕೈಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪದ್ಮಾಸನ ಹಾಕಿ ಸ್ತಬ್ಧನಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ? ಹಾಗೆ ಅವರನ್ನಿಟ್ಟಿರುವುದೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವೆಂದು ಟ್ಯಾಗೋರರ ಮತ: "ಆ ಅಸ್ವೀಕಾರದ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ನೀರವತೆಯು ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವೂ ಗಭೀರವೂ ಆದುದು! ಕಣ್ವನು ನೀರವ, ಅನಸೂಯಾ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರು ನೀರವ, ಮಾಲಿನೀತೀರದ ತಪೋವನವು ನೀರವ."[157] ಭಾವೋದ್ರೇಕದ ನುಡಿ ಇದು; ಹಿಂದುಮುಂದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲ. ಮುದ್ದು ಮಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿರುವ ಸಂಕಟವನ್ನು ಅರಿತ ಕಣ್ವನ ನಿಷ್ಕಲತೆ, ಗೆಳತಿಯನ್ನು 'ಬಲಿಗೊಟ್ಟಿರುವ' ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರ ಸುಪ್ತತೆ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವ್ಯವಹಾರವೆ? ಮುಂದಿನ ಮೂರಂಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವೇ ಇಲ್ಲ; ಅದಿತಿ ಜ್ಞಾಪಿಸುವವರೆಗೂ ಅವರ ನೆನಪೇ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ನ್ಯೂನತೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಬಹುಶಃ ಹೀಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಿ ಕೊಂಚ ಸಮಾಧಾನ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಏನೆಂದರೆ, ಕಣ್ವನಿಗೂ ಸಖಿಯರಿಗೂ ಆರು ವರ್ಷದ ದುಮ್ಮಾನ; ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಅವರೂ ಖೇದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೇಬೇಕು; ಶಕುಂತಳೆಯ ಹಣೆಬರಹವನ್ನು ಯಾರುತಾನೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಲಾದೀತು? ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣ ವಸ್ತುವಿನ ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರೇನೋ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುತ್ತಾರೆ; ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಒಂದು ಸೂತ್ರ ಎಲ್ಲ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಅಳರಸನಾಗಬಲ್ಲ ಸೂತ್ರ: "ನಾಯಕನ ಐಕ್ಯದಿಂದಲೇ ಇತಿವೃತ್ತದ ಐಕ್ಯವೆಂದು ಕೆಲವರ ಆಲೋಚನೆ; ಅದಾಗುವುದಿಲ್ಲ."[168] ನಾಯಕನಾಯಕಿಯರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ರೂಪಿತವಾಗಲೇಬೇಕು; ಆದರೆ ಯೋಗ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅವು ರೂಪಿತವಾಗತಕ್ಕದ್ದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೊದಲಣ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಪಾರ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಸಖಿಯರಾಗಲೀ ಕಣ್ವನಾಗಲೀ ಮುಖ್ಯರಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಕುಂತಳೆ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಡೆದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಪೂರ್ತಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಲಾಗದು; ಎಂಥ ಕಲ್ಪನಾಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಸಂಯೋಜನಾ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ವಿವಿಧ ಕೊಂಡಿ ಬೆಸುಗೆಗಳ ಮೂಲಕ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ ಎಂಬುದು ಆಗಲೇ ಬಣ್ಣಿತವಾಗಿದೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ.

ಕಣ್ವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸತಕ್ಕ ವಿಚಾರ ಎರಡೇ: ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದೊಡನೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವನೆ, ಅವನು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯ; ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಷ್ಟ ಅವನಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗಿದ್ದಿತೆ, ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಏತಕ್ಕದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲಿಲ್ಲ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಮಾರೀಚನ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಣೆ ಬೋಧಿಸುವಂತೆ : "ತಪಃಪ್ರಭಾವಾತ್ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಂ ಸರ್ವಮೇವ ತತ್ರಭವತಃ ।" ಕಾಶ್ಯಪನಿಗೆ ವರ್ತಮಾನ ಭವಿಷ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಅರಿಮೆಯ ಅಂಶ. ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕವಿ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ನಾಟಕ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ"ವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ "ಕಣ್ವ ವೈಭವ"ವಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗಾವುದೂ ತಿಳಿಯದು ಎಂದು ತೋರಿಬರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಾರಣ್ಯದ ಓರ್ವ ಕುಲಪತಿಯಂತೆ ಕೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಕಾಶ್ಯಪನನ್ನು, ಮಾನವೀಯತೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ದಪ್ಪನಾಗಿ ಬಳಿದಿದ್ದಾನೆ ಆ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ. ನಾಟಕಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಅವನನ್ನು ಸೋಮತೀರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಳಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ರಮ್ಯವೂ ಆದ ಹಂಚಿಕೆ: ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣುಹಂಪಲನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪರ್ಣಕುಟಿಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದಿರುತ್ತಾನೆ ಕಣ್ವ, ಅಷ್ಟೆ; ಅದರ ಅವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ನಾಟಕೀಯ ಉಪಾಯ ದಿಂದ. ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರತಿಕೂಲ ದೈವವನ್ನು ಶಮಯಿಸುವ ಕರ್ತವ್ಯ ಸಾಕುತಂದೆಗೆ ಸಾಧುವಾದದ್ದೆ, ನಂಬತಕ್ಕದ್ದೆ ; ಗಂಡವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣ ಜ್ಯೋತಿಷ್ಕ ಗ್ರಹಗತಿಯನ್ನು ಎಣಿಸಿದರೆ ಸಾಕು ; ಕಣ್ವನ ದಿವ್ಯಜ್ಞಾನ ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಮತ್ತು ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆಯಿಂದ ಯಾವ ಅಗಾಧ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಾರದು ; ದುಷ್ಯಂತ ಬಂದು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೀಡುಬಿಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವ ಅಲ್ಲಿರಬಾರದು ಎಂಬುದೇ ಅದರ ಸಾಫಲ್ಯ. ದುರ್ವಾಸ ಶಾಪ ತಗ್ಗುವುದು ಕಣ್ವನ ಜಪತಪಾದಿಗಳಿಂದಲೇ ಎಂದು ಕೆಲವರ ತರ್ಕ. ಇರಬಹುದು ; ಕಣ್ವನಂಥ ತಂದೆ ವ್ರತಾಚರಣೆಗೈಯುವುದು ಮಗಳ ತಲೆಯಮೇಲೆ ಅಭಯ ಆಶೀರ್ವಾದ ವಾಗಿರಲಿ ಎಂದು ತಾನೆ ! ಅನಸೂಯೆಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಶಕುಂತಳೆಯ ನಿರಪರಾಧಿತ್ವ, ಕಾಳಿದಾಸ ನಿರ್ಮಿತ ದುರ್ವಾಸನ ದೊಡ್ಡತನಗಳೊಡನೆ ಅದೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲಿ, ನಷ್ಟವೇನು ? ಅಂತೂ ಕಣ್ವನ ಮಾನವ ಸೋಗು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಸಾಂಗವಾಗಿ. ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರಲೇ ಬಹುಶಃ ಅಶರೀರವಾಣಿಯಿಂದ ಗಾಂಧರ್ವವಿವಾಹ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕವಿ. ಶಕುಂತಳೆ ಗರ್ಭವತಿಯೆಂಬುದು ಸುವ್ಯಕ್ತ ; ವರನಾರು ಎಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕಣ್ವ ಈಗ ಕೇವಲ 'ನರಮನುಷ್ಯ'ನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಯಾರಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಹೆಸರನ್ನು ತಾನೇ ಎಂದಿಗೂ ಉಸುರಲಾರಳು ಲಜ್ಜೆಯ ಶಕುಂತಳೆ ; ಅನಸೂಯೆಗೆ ಅಂಜಿಕೆ ; ಪ್ರಿಯಂ ವದೆಯಂತೂ ಇನ್ನೂ ಅಧೀರೆ ; ಆಶ್ರಮಪದದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಾರಿಗೂ ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಗೋಪ್ಯವಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಸಖಿಯರು ಅದನ್ನು. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅಶರೀರವಾಕ್ಕು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅದರಿಂದ ಅಂಜೆಯವನ ಕೆಲಸ ಎಷ್ಟೋ ಅಷ್ಟೇ, ಎಂದು ದೃಢವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. 'ದೇವವಾಣಿ ಘೋಷಣೆಗೈದಮೇಲೆ ಆಗಿರುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಣ್ವ ಮರುಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಅಂಗೀಕರಿಸ

ಬೇಕು ; ಹೀಗೆ ಅವನ ಕೈ ಕಟ್ಟಿಹೋಯ್ತು ! ' ಎಂದು ಕೆಲವರ ಭಾವನೆ. ಎಂದರೆ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನನ್ನು ಕೇಳದೆ ವಿವಾಹಿತಳಾದದ್ದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಶಕುಂತಳೆಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ವನಿಗೆ ಅಸಮಾಧಾನ, ದುಷ್ಯಂತನ ಮೇಲೆ ಚಂಡಕೋಪ; ಆದರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೇ ಗತಿಯಿಲ್ಲ ![169] ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉಗ್ರವಾಗಿದೆ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರನಾಥ ಆಚಾರ್ಯ ಟಿಪ್ಪಣಿ.[170] ಇಂಥ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಕಣ್ವನಿಗೆ ಅಪಚಾರ, ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ. ಕ್ರೋಧಗೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಅಲ್ಲ ಮಹಾತ್ಮ ಕಾಶ್ಯಪ; ಡಾ. ಕೀತನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ.[171] ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅವನು ಸಿಟ್ಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತವೇನಿದೆ ? ಅವನೇ ಸಾಕಿ ಸಲಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕುವರಿಯೂ 'ಸುಶಿಷ್ಯೆ'ಯೂ ಆಗಿರುವ ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದ ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಆದೀತೆ ದುರಾಚಾರ ? ಹಾಗೂ ದುಷ್ಯಂತನೊಬ್ಬ ರಾಜರ್ಷಿಯೆಂಬುದು ಲೋಕವಿದಿತವಲ್ಲವೆ ? ಶಕುಂತಳೆಯ ಪೂರ್ವ ಸುಕೃತದಿಂದ ಅವನು ಪತಿಯಾಗಿ ಲಭಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಶ್ಯಪನಿಗೆಂತೋ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೂ ಅಂತೆಯೇ ಮಂಡಿಯೂರಿದ ಪ್ರಣಾಮ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು, ಮಹರ್ಷಿ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಕಣ್ವನಿಗೆ ಮಹದಾನಂದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯೋಗ್ಯವರನನ್ನು ತಾನೇ ಆರ್ಜಿಸಿಕೊಂಡ ತನುಜೆಯನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುವ ಆತುರ ಅವನಿಗೆ; ಹಾಗೂ ಗಂಡನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಅವಳನ್ನು ತಕ್ಷಣ ದಿಬ್ಬಣ ತೆರಳಿಸುವ ಲವಲವಿಕೆ. ತಾನು ಹಿಂತಿರುಗುವುದನ್ನೇ ಅವಳು ಕಾದಿದ್ದಳೆಂದು ಅವನ ಎಣಿಕೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತೋಷ, ಕೃತಜ್ಞತೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ದುಷ್ಯಂತನೊಂದಿಗೇ ಅವಳು ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ್ದರೆ — ಉದಯನನೊಡನೆ ವಾಸವದತ್ತೆ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯಿಂದ ಹೋದಂತೆ, ಹೋದಂತಲ್ಲದೆ — ಕಣ್ವನಿಗೆ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೇ ವಿನಾ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಶಕುಂತಳೆ — ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರೂ ಕೂಡ — ಚಿರಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಾದ ಕಾಶ್ಯಪನಿಗೆ 'ಆತ್ಮಜೆ', 'ಕರಕಮಲ ಸಂಜಾತೆ', ತನುಜಾತೆಯಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ವಾಂಛಿಲ್ಯ ನೈಜ ತಂದೆಯ ಮಮತೆಗೆ ಏನೂ ಕಡಮೆಯಿಲ್ಲವಾದರೂ 'ನ್ಯಾಸ' ಭಾವನೆಯ ಸೋಂಕು ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇದೆ ಅದರಲ್ಲಿ.

ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟ ಶಕುಂತಳೆ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹೋದಳೆಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವನೇಕೆ ನೆರವಾಗಲಿಲ್ಲ ವತ್ಸೆಗೆ ? ರೂಪಕ ನಡೆಯಬೇಕು ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಜವಾಬು. ಕಣ್ವ ಗೃಹಸ್ಥನೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿಲ್ಲ, ದಿಟವಾಗಿಯೂ ಗೃಹಸ್ಥನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ಎಂಬುದು ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನೂ ಒಬ್ಬ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಪಾತ್ರ; ಇತರರಿಗಿಂತ ಅವನ ದುಗುಡ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಲಘುವಲ್ಲ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಗುರುತರವೇ. ಡಾ. ರೇಯ ಹೇಳಿಕೆ ಒಂದಿದೆ: "ಮಹಾಜ್ಞಾನಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಗೆ ಏನಾಗಲಿರುವುದೋ ಅದರ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾದ ದರ್ಶನವಿತ್ತು ಕಣ್ವನಿಗೆ. ಅದರಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಡುವಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ ರಾಗ ದಟ್ಟೈಸಿದುದೂ ಸಂಭವ."[172] ಇದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಒಂದೇ, ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೂ ಒಂದೇ ; ಕಣ್ವನ

ವ್ಯಾಕುಲ ಅಪಾರವಾದದ್ದೇ. ತಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಬರುವುದನ್ನು ನರರು ತಾವೇ ಉಣ್ಣಬೇಕು, ತಮ್ಮ ಶ್ರೇಯಸ್ಸನ್ನು ತಾವೇ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಎಂಬುದೇ ಕಣ್ವನ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಶಕುಂತಳೆಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಕಣ್ವನೂ ಸಂಸಾರಿಗನಾಗಿ ಸಂತಾಪಕ್ಕೆ ಹೆಗಲು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ, ಅಲ್ಲವೆ ? ಹೀಗೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಿಂದಲೂ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ ಮಂದಯಿಕೆ.

ವಿದೂಷಕನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಯಾವ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ತುಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಶ್ವಾನದಂತೆ ಅರಸನ ಸೆರಗಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನಿಗೆ ವಾಸ, ಓಡಾಟ, ಆಮೋದ, ಜೀವನ ಸಾರ್ಥಕತೆ. ಊಟ ತಿಂಡಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಸ್ಯ ಬರುವುದು ಒಂದೆರಡು ಸಾರಿ ಮಾತ್ರ ; ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟಿತನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು, ಮಾವಿನ ಚಿಗುರನ್ನು ಬಡಿಯುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಕುಚೇಷ್ಟೆಯೂ ಬಲು ಕಡಮೆ. ಗಂಭೀರ ಸತ್ವದ ಗಾಳಿಗೆ ಅವನೂ ಸಿಕ್ಕಿ ಘಾಸಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ರಾಜನ ಶಕುಂತಳಾ ವ್ಯವಹಾರ ಮಿಥ್ಯೆಯಲ್ಲ ವೆಂದು ಉಂಗುರ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಿದ ತರುವಾಯ ಅವನಿಗೂ ಉತ್ತಾಪ ; ಆದರೆ ಅವನೇ ವರ್ಣಿಸುವಂತೆ ಅವನದ್ದು "ಮೃತ್ಪಿಂಡ ಬುದ್ಧಿ" ; ಸ್ವಾಮಿಭಕ್ತಿಯ ಅಂಥ ಶ್ರದ್ಧೆಯೊಂದು ವಿನಾ ಮಿಕ್ಕ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಹೃದಯವೂ ಮಡ್ಡಿ. ಅವನ ಆ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೂ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಆತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ; ರಾಜನ ವಚನವನ್ನು ಶಂಕಿಸುವ ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗಿತನ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೊಂಚವಾದರೂ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಆದರಿಂದ ಅಪಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ನಾಟಕದ ವಿಷಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಸರಣಿಗೆ. ಮಾಢವ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸದೆ ಹಾಳತದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಪರಿಣತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಕುರುಹು.

೯. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೊಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ

ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ವರ್ಗೀಕರಣದಂತೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ದಶರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ಅದೊಂದು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಪ್ರಕಾರವೆಂಬುದು ಮುಂದಟ್ಟಾಗದೇ ಇರದು. ಆದರೆ, 'ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಪದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ 'ಡ್ರಾಮ' (drama) ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆದರೆ, ಅದು ಯಾವ ಜಾತಿಯ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉಳಿದೇಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಗೀರ್ವಾಣ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮ ಭೂವಲಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತಲೆಚೀಟಿಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಭೇದಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಸಿ ನೋಡುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಬೆಳೆದುಬಂತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೆಗಲ್‌ನ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಯ್ತು: "ಹರ್ಷಜನಕವಾದ 'ಶಕೊಂಟೊಲ'ದಲ್ಲಿ ವಿದೇಶೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಣ್ಣವಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಒಟ್ಟಿನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅದು ನಮ್ಮ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ."[173] ೧೮೭೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ. ವಿಲ್ಸನ್ ಹೀಗೆ ನುಡಿದ: "ಕೆಲವು ಪಂಥಗಳು ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ (classical) ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೋ ಆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ ಹಿಂದೂ ನಾಟಕ."[174] ಪ್ರಾಯಶಃ ವಿಲ್ಸನ್ನನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ನಾಟಕ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್, ೧೬–೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪ್ಯಾನಿಷ್ ನಾಟಕ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್, ಎಂಬ ವಿಭೇದದ ಭಾವನೆ. "ಶಾಕುನ್ತಲ" "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಗಳನ್ನು "ಇಂಡಿಯದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ರೂಪಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಗಳು" ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮೆಕ್‌ಡಾನಲ್. (ಪು. ೩೫೪) ೧೮೭೯ರ ಈಚಿನ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸನ್ ತಲೆ ಎತ್ತಿದ ತರುವಾಯ 'ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್' (realistic) ಎಂಬ ಮೂರನೇ ಬಗೆ ಜಯಪ್ರದವಾದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಹೂಡಿ ಗೆದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಶಬ್ದದ ಅನ್ವಯಕ್ಕಾಗಲೀ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಲೀ ಅವಕಾಶ ಅತ್ಯಲ್ಪ, ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲವೇ

ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಮಗಳು ಉಳಿದಂತಾಯ್ತು. ಅವೆರಡೂ ಕಗ್ಗಲ್ಲು ಮುಳ್ಳುಪೊದೆ ಕಾಡುಮೃಗಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾಗಿ, ಭಾರಿವೃಕ್ಷಗಳ ನೆರಳು ಬಿದ್ದು ದಾರಿಯನ್ನೇ ತೋರಿಸದ, ದುರ್ಗಮ ಗಹನ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಗುವವನಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಹುಚ್ಚು ಗುಂಡಿಗೆಯಿರಬೇಕು, ಇಲ್ಲ ಬಹುಕಾಲ ಅಧ್ಯಯನಮಾಡಿದ ನಮ್ರತೆಯಿರಬೇಕು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ? ಅವನ ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ತುಂಬಿಲ್ಲವೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಅಂಶಗಳು ? ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ವಿವರಗಳೂಕೂಡ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟರೇನು, ' ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್. ಈ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಬಗೆಯಿರಿ : " ಹಿಂದೂ ರೂಪಕ . . . . ಕಲಾಪರಿಣತರಾದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನರಿಂದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ, ಅನೇಕವೇಳೆ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಚಯವಾಗಿದ್ದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು, ಬರೆದದ್ದು."[175] ವಿಷಯದ ಆಯ್ಕೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬಳಕೆ, ಅಂಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಶೃಂಗಾರ ವೀರರಸಗಳ ಪ್ರಸಾರ, ನಾಯಕನಾಯಕಿಯರ ಸಂಯೋಗ ವಿಯೋಗ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ವಿಧಿಕರ್ಮಗಳು ಕಾರಣವೆಂಬ ಜೀವನತತ್ವ — ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಆಧಿಪತ್ಯವಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ತಾನೆ ಡಾ. ಕೀತನ ಆಪಾದನೆ. ಮಿಶ್ರರೂಪಕ ವಾದ್ದರಿಂದ " ಶಾಕುನ್ತಲ " ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಹೌದು. ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೀಗೆ ಎರಚುವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯಾದರೆ ಇಂಥ ಬೇಸಾಯದಿಂದ ಹಿತ. ವಿಲ್ಸನ್ನಿನಲ್ಲೇ ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರೋಧವಿದೆ : " ಹಿಂದೂಗಳ ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕಲ್ ಎಂದೆನ್ನಬಹುದಾದ ರೂಪಕದ ನಡೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವೂ ಗೌರವಯುತವೂ ಆಗಿದೆ."[176]

ಇನ್ನೊಂದು ತೆರದ ನಾಮನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅದು ನಾಟಕದ ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಸತ್ವಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯಾಶಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. " ಶಾಕುನ್ತಲ " ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೆ, ಕಾಮೆಡಿಯೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕಾಮೆಡಿಯೆ ? ಲೇಖಕರು ಮೂರನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಸಿದ್ದಾರೆ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮರ್ಜಿ ಪ್ರೇರಿಸಿದಂತೆ, ರುಚಿ ತೋರಿಕೊಟ್ಟಂತೆ. ಇವನ್ನು ನೋಡಿ. " ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾಮೆಡಿಗೆ ಏಳು ಅಂಕ ಗಳಿವೆ."[177] * ಕೀತನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಕಾಮೆಡಿಯೂ

---

* ಈತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ " ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ " " ಒಂದು ವೈಭವಯುಕ್ತವಾದ ರೌದ್ರನಾಟಕ (melodrama)."
H. N. Das Gupta : " The Theatre of the Hindus " - P. 60

ಅಲ್ಲ: "ಇಂಡಿಯದ ತತ್ವಚಿಂತನೆಯ ಈ ಷರತ್ತುಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಸೂಕ್ತ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ; ಕಾಮೆಡಿಯ ಯಾವ ಮೇಲ್ತರದ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ಸಿಗುವುದು ಕಷ್ಟ."[178] "ನೋಟಕರ ಆತಂಕವನ್ನು ಕಳೆಯುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಸಾನುಮತಿಯನ್ನು ತರಲಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸು ತ್ತಾರೆ."[179] ಎಂದರೆ ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕಾಮೆಡಿಯಾಯ್ತು. ವಿಲ್ಸನ್ನಿಗೆ "ಅನೇಕ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಕಂಡಹಾಗೆ ಗ್ರೀಕರ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ."[180]; "ಆದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಿಂದುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೂ ಇಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಕೊರತೆ."[181] ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನುಮತಿಯಿಯಾಯುತ್ತಾನೆ: "ಇಂಡಿಯದ ನಾಟಕವನ್ನು ಸತ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕಾಮೆಡಿ'ಯೆಂದು ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕು; ಡಾಂಟೆಯ ಘನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಬಿರುಗಾಳಿ' 'ಸಿಂಬೆಲೀನ್' ಮತ್ತು 'ಶಿಶಿರದ ಕಥೆ' ಗಳಿಗೆ 'ಕಾಮೆಡಿ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹಕ್ಕಿಲ್ಲವೆ, ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ."[182] ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಆ ಮೂರು ರೂಪಕಗಳಿಗೆ "ರೊಮಾನ್ಸ್" (romance) ಅಥವಾ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕಾಮೆಡಿ ಎಂಬುದೇ ನಿಗದಿಯಾಗಿರುವ ನಾಮಧೇಯ. ಅರಬಿಂದೊ ವಿಗೆ "ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ"ವೊಂದು "ಜೀವನದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ತೆಗೆದ ಸುಂದರ ರೌದ್ರ ನಾಟಕ"![183] ಗಾಢ ವೇದನೆ ತುಂಬಿರುವುದರಿಂದ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ವಿನೋದ ನಾಟಕ (comedy)ವಲ್ಲ, ವಿಷಾದಗರ್ಭ ಹರ್ಷಾಂತ್ಯದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕಾಮೆಡಿಯೂ ಅಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅದರ ಅಂತ್ಯ ಗಂಭೀರ ಶಾಂತಿ. ರೌದ್ರತೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ರುದ್ರ ನಾಟಕ (melodrama)ವೂ ಅಲ್ಲ. ಎಂದಮೇಲೆ ಅದೊಂದು 'ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ'ಯಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು? ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಸಾಮ್ಯವುಂಟು, ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಸಾಮ್ಯವುಂಟು. ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಒಂದೇ ವಿಧ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೊಂದೇ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ, ಎನ್ನುವುದು ಸಂಕುಚಿತ ಮನೋಭಾವ. ಹಾಗೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಸಂಪೂರ್ಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಚನಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಹೊಂದುವ ಸತ್ಯ ಸೂತ್ರಗಳು; ಇನ್ನು ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೇ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರು ವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ "ಕಾವ್ಯವಿಚಾರ" (Poetics)ದ ಆರನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಿವರಣೆ ಯುಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಅಪರಿಮಿತ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ: "ಸತ್ವ ಪ್ರಮುಖವೂ ಪೂರ್ತಿಯಾದುದೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಪುಷ್ಟಿಯುಳ್ಳದ್ದೂ ಆದ ಒಂದು ಘಟನಾವಳಿಯ ಅನುಕರಣವೇ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ."[184] ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ವತ್ತಾಗಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶನ ವಾಕ್ಯ ೨೩೦೦ ವರ್ಷವಾದರೂ ಹುಟ್ಟಬಂದಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಸತ್ವಪ್ರಮುಖ'ವೆನ್ನುವ

ವಿಶೇಷಣ ವಿಶೇಷ ತೂಕವಾದದ್ದು, ಗಂಭೀರನಾಟಕದ ಸಾರವನ್ನು ಒಂದೇ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ಅಂಥ ಇಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಥೆಯಲ್ಲ ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಷಯ; ಅಸಾಧಾರಣವಾದ, ಮನನೀಯವಾದ, ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿನ ಆಳವನ್ನು ಕುರಿತ, ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಘನವಿಷಯ. ಮುಂದೆ ಹದಿಮೂರನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ದಲ್ಲಿ ಏಕವಸ್ತುವನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡುತ್ತ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ : “ ಅದೃಷ್ಟ ಕೆಟ್ಟುದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಒಳ್ಳೆ ಯದರಿಂದ ಕೆಟ್ಟುದಕ್ಕೆ . . . ನಾಟಕರಂಗದ ವಾಡಿಕೆ ಪೂರ್ತಿ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು.”[185] ಅವನ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಕವಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ; ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ತಮಗೆ ದುರ್ದೆಶೆ ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಗೆದ್ದು ವಿಜಯಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು: ನಿದರ್ಶನ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ಸನ “ ಯೂಮೆನೈಡೀಸ್ ”, ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸನ “ ಎಲೆಕ್ಟ್ರ ” ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ “ ಮೀಡಿಯ ”. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದಲೇ ಹದಿ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ತಿದ್ದುಪಾಡಾಗಿದೆ. ಭೀಷಣಕೃತ್ಯ ಯಾವರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದರೆ ಸೂಕ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ, ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯನ್ನು ಪಟ್ಟ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ: “ ನಾಲ್ಕನೇದು ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಘೋರಕೃತ್ಯವನ್ನು ಎಸಗಲಿದ್ದು, ಅದಾಗುವ ಮುನ್ನ ಯಥಾರ್ಥ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು . . . . ಕೊನೆಯದಾದ ಈ ಪರಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ.”[186] ಅದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅವನೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದುರಂತ ಮುಕ್ತಾಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಆಗಲಾರದು ಎಂಬ ನಿಯಮ ವನ್ನೇನೂ ಅವನು ಉಚ್ಚರಿಸಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿನ ದೃಷ್ಟಿ ಧಾರಾಳವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಆಡಿದ್ದಾನೆ ಆತ : “ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಈಗಾಗಲೇ ತನ್ನ ಉಚಿತ ಮಾದರಿ ಗಳನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ, ಮತ್ತು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕೋ, ಎಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ.”[187] ಮಹಾಮೇಧಾವಿಯೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯವನೂ ಆದ ಆತನಿಗೆ ನಾನಾ ವಿಧದ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ರಚಿತವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಹೊಳೆಯದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆಯೆ ! ಅವನ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಅಷ್ಟೆ; ನಿರ್ಮಾಣ ಸೂತ್ರಗಳಾಗಬಹುದಾದವು ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ; ಉಳಿದವನ್ನೂ ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಿದರೆ ಅನರ್ಥ ಖಂಡಿತ.

ನಾಯಕನ ಸಾವಿನ ವಿಚಾರ. ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಮಾತನ್ನಾಡಿ ದ್ದಾನೆ ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ: “ ಪ್ರಪಂಚ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ

ಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಸಂಗತಿ ಅಥವಾ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಂತ್ಯ ಮರಣವೆಂಬುದು ಗೃಹೀತವಾಗಿದೆ.'' ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಮರಣ ''ಪರಮ ದುರ್ಗತಿ''; ''ಇತರ ನಾಟಕವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ತನ್ನ ಅಂಗರಚನೆಯ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮರಣವೇ ಸಮಾಪ್ತಿಯಾಗದ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಅಪರೂಪ.''[188] ನಿಜಾಂಶಕ್ಕೆ ಇದು ದೂರ. ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಾಡಿಕೆ ಹಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ವಯಂ ವ್ಯಕ್ತ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ಸನ ''ಒರೆಸ್ಟೀಸ್ ಕಥಾವಳಿ'', ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನ ''ಈಡಿಪಸ್ ಪ್ರಭು'', ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ''ಮೀಡಿಯ'' ಅವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಳಿವು ಮುಕ್ತಾಯವಲ್ಲ. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕ ಹೇಳುವುದೇನು? ಕಾರ್ನೀಲನ ಏಳರಲ್ಲಿ ಐದಕ್ಕೆ ಮದುವೆಯಿಂದ ಕೊನೆ; ರಾಸೀನನ ಹನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಐದಕ್ಕೆ ಮಂಗಳಾಂತ್ಯ. ಫ್ರೆಂಚರಲ್ಲಿ ''ಸುಖಾಂತ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ'' (tragedic heureuse) ಎಂಬ ಮಾತೂ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಇಬ್ಸನ್ನನ ಕೆಲವು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮರಣವೇ ಕೊನೆಯೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಉದಾಹೃತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಪ್ಟ್‌ಮನ್ ಜೇಕಾವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಅದೇ ಫಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಪ್ರೊ. ಹೆನ್ ಸೂಚಿಸುವ 'ಗೃಹೀತ ತತ್ವ' ಎಲ್ಲಿದೆ? ಮತಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿ ಬಲಿದಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾದ್ರಿಗಳನ್ನು ರಂಗದಮೇಲೆ ತಂದು ತೋರಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸ ಕೆಲವುಕಾಲ ನಡೆಯಿತು ಯೂರೋಪಿನ ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಅವಹೇಳನ ಮಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್: ''ಇನ್ನೂ ಅಧಮವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವೊಂದು ತೀರ ಅಪ್ರಕೃತವಾಗಿ ಸತ್ತು ಬಿದ್ದಾಗ ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನೆರೆಯವನನ್ನು ಕೇಳಿದ: 'ಆದರೆ ಯಾವುದರಿಂದ ಅವಳು ಸತ್ತದ್ದು?' 'ಯಾವುದರಿಂದಲೇ? ಐದನೇ ಅಂಕದಿಂದ' ಎಂದು ಬಂತು ಜವಾಬು. ದಿಟವೆಂದರೆ ದಿಟವಾಗಿ ಐದನೇ ಅಂಕ* ಕುರೂಪದ ಕೆಟ್ಟ ರೋಗ; ಮೊದಲಣ ನಾಲ್ಕಂಕಗಳಿಂದ ಇನ್ನೂ ಆಯುಷ್ಯವುಂಟೆಂಬ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿಯನ್ನು ಅದು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ.''[189] ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಹಲವರಿಗೂ ಪ್ರಾಣಹಾನಿ ಉಂಟು. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯ ವಿವರಣೆ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ: ''ಮನುಷ್ಯಕಾರ್ಯಗಳು ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ಅನಾಹುತವನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡಿ ಉಚ್ಚಪದವಿಯ ಪುರುಷನೊಬ್ಬನ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಕಥೆ.''[190] ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಲ್ಲೂ ನಾಯಕನಾಯಕಿಯರು ಮೃತ್ಯುವಶರಾದ ತಕ್ಷಣವೇ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗೆ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ ಸಮಾಪ್ತಿ. ನಾಟಕವಿರುವುದು ನೋಟಕರಿಗಾಗಿ; ಕಥಾವಸ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜು ನಟರೆಲ್ಲರೂ ನೋಟಕರ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ

---

* ಇಬ್ಸನ್ ಬರುವವರೆಗೂ ವಿನೋದ ಗಂಭೀರ ರುದ್ರ ಎಲ್ಲ ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಐದಂಕದ ವಿಸ್ತಾರ.

ಗಂಭೀರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಾಧನ. ಮರಣದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಇರುವಂತೆಯೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬಾರದ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೂ ಇದೆ. ಅಗಾಧ ವೇದನೆಯನ್ನು ತಳೆದು ನಿಲ್ಲುವ ಅನುಕಾರ್ಯರು ಧೀರರಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಒಂದೆ, ಜೀವನವನ್ನು ನಿಕೃಷ್ಟವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದೂ ಒಂದೆ. ನಾಟಕದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಿಗೂ ಕೂಡ ಮೃತ್ಯುವನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕವೇನಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಮೃತ್ಯು ಬಂದು ತಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಅವರನ್ನು. ಅವರನ್ನು ನಡೆಸುವುದೂ ಬಾಳಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆ; ಸಾವಿನಲ್ಲೇನಿದೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಲ್ಲದಂಥ ಭವ್ಯತೆ? ಭವಭೂತಿಯ ರಾಮ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ವಾಸನ್ತಿಗೆ :

ಸಖಿ, ಕಿಮುಚ್ಯತೇ ಧೈರ್ಯಮಿತಿ ।
ದೇವ್ಯಾ ಶೂನ್ಯಸ್ಯ ಜಗತೋ ದ್ವಾದಶಃ ಪರಿವತ್ಸರಃ ।
ಪ್ರಣಷ್ಟಮಿವ ನಾಮಾಪಿ ನ ಚ ರಾಮೋ ನ ಜೀವತಿ ॥ (III-೩೩)

ತಮಸೆ ಎಸಗುವ ಟೀಕೆ :

ವಿಶೇಷತೋ ರಾಮಭದ್ರಸ್ಯ ಬಹುಪ್ರಕಾರ ಕಷ್ಟೋ ಜೀವಲೋಕಃ ।
(III–೨೬ ಗದ್ಯ)

ಅದೇ ಬಗೆಯ ದಾರುಣ ದುಃಖವನ್ನು ಸಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಜನಕ ಕೌಸಲ್ಯೆಯರು; ಜೀವನ ಯಾತ್ರೆ ಕೊನೆಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಸಂತೃಪ್ತಿ. ಅವರೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತಾರನ್ನು ಕೂಗಬೇಕು ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದ? ಶಕುಂತಳೆ ಅನುಭವಿಸುವ ಸಂಕಟ, ದುಷ್ಯಂತ ಅನುಭವಿಸುವ ಸಂತಾಪ : ಎರಡನ್ನೂ ಅಳತೆಗೈಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಯಾರಿಗಿದೆ? ಅವನ್ನು ತಳೆದು ಕುಸಿದುಬೀಳದೆ ನಿಲ್ಲುವ ಅವರ ಆತ್ಮಬಲದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾದರೆ ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ನಿಚ್ಚಣಿಗೆಯನ್ನು ಹಾಕಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಮೊನ್ನೆಮೊನ್ನೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ವಿಮರ್ಶಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ : '' ಕಾಮೆಡಿಯ ಹಾಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯನ್ನೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿಯೂ ಅತಿ ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ಪಠಿಸಬಹುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ; ಆದರೆ ಅದು ನಾಟಕದಿಂದಾಗಲೀ ವಿಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಘಟನಾವಳಿಯಿಂದಾಗಲೀ ಪರಿಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಅಥವಾ ವರ್ಗೀಕರಣವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಿಂಬಲೀನ್ ಹಾಗೆ ಗಂಭೀರ ಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ, ಆಲ್ಕೆಸ್ಟಿಸ್ ಹಾಗೆ ಅಥವಾ ರಾಸೀನನ ಎಸ್ತರ್ ಹಾಗೆ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಅಥವಾ ಫಿಲೊಕ್ಟಿಟೀಸ್ ಹಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟವಾದ ಸಂದಿಗ್ಧ ಮನೋಭಾವದಲ್ಲಿ.''[101] ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸರಣಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿಯೂ ಆದಿಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಅಂತ್ಯ. ಅತಿ ಪ್ರಯಾಸದಿಂದ ಹಡಗು ಬಂದು ಬಂದರಿಗೆ ನೆಲೆಸೇರುವಂತೆ ನಾಯಕನ ಗೆಲ್ಲದಿಂದ ನಾಟಕ ಪೂರೈಸು

ವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದೆ. ಡ್ರೈಡನ್ ತನ್ನ ಒಂದು ರೂಪಕದ "ಆಕರ್ಷಣೆ"ಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅರಿಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ: "ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಸುಖಾಂತವಾಗುವಂತೆ ಎಸಗುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಉದ್ಯಮವಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಕೊಲ್ಲುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಾಪಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟ."[೧೩] ಎಂದರೆ ವಿರಚನೆಯ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಕಡೆಯ ಮಾತು.

ದೋಷವೊಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಸತ್ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗಂಭೀರನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರವಾಗುವ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ "ಕಾವ್ಯವಿಚಾರ"ದ ಹದಿಮೂರನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಇತ್ಯರ್ಥ ಮಾಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ: 'ಅಂಥ ಅನುಕಾರ್ಯನನ್ನು ಕಂಡು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮರುಕ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ, ಅವನಿಗೆ ಯಾತನೆ ಉಂಟಾಗುವುದು ಏನನ್ಯಾಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಿ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅಪಘಾತ.' ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ರೀತಿಯ ಲೋಪ ಕೂಡಿದ್ದರೇ ಅದರ ಕಥೆ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ, ಎಂಬ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ! ಯೂರೋಪಿನ ಅನೇಕ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ದೋಷಿಗಳು, ನಿಜ; ಆದರೆ ನಿರ್ದೋಷಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಬಾರದು. ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಲ್ಲೇ ಆಂಟಿಗನಿ ಇದ್ದಾಳೆ; ತಾಯಿಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದರೂ ಪವಿತ್ರ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಿಂದ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನಲ್ಲವೆಂದು ಖುಲಾಸೆ ಹೊಂದಿದ ಒರೆಸ್ಟೀಸ್ ಇದ್ದಾನೆ: ಅವರನ್ನೂ ಇತರರನ್ನೂ ಏತಕ್ಕೆ ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್? ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಡೀಲಿಯ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನ ಒಥೆಲೊ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಸಂಕಟವನ್ನು ಕಂಡು, ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರ ಸಂಕಟವನ್ನು ಕಂಡು, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇಲ್ಲವೆ ನಮಗೆ? ಇದೇನನ್ಯಾಯ ಎಂದು ಬಯಲಿಗೆ ಕಿರಿಚಿದರೆ ಬರುವುದೇನು? ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುವ ಶಾಸನವನ್ನೇನೂ ಮಾಡಿ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನ 'ಹಮಾರ್ಟಿಯ' (hamartia) ಎಂಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಪದಕ್ಕೆ 'ಅನಿವಾರ್ಯ ಅವಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಮಾದ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಉಂಟು. ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದಲೂ ಸಖಿಯರಿಂದಲೂ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಆಗುವ ದುರ್ವಾಸ 'ಪರಿಭಾವನೆ' ಆ ತೆರದ 'ತಪ್ಪು'; ಆಮೇಲೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಆಗುವ ಶಕುಂತಳಾ 'ಪರಿತ್ಯಾಗ'ಕ್ಕೂ ಅದೇ ರೀತಿಯ 'ತಪ್ಪೇ' ಕಾರಣ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ. ರವೆಯಷ್ಟು ಕೆಟ್ಟುದನ್ನೂ ಆಲೋಚಿಸದಿರುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸದುದ್ದೇಶದಿಂದ ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂಕಟ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಿದ್ಯಮಾನವಲ್ಲವೆ? ಆ ಸಂಕಟವನ್ನು ಸಹಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಯಕನಿಗಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾರಿಗೆ ಬಂದೀತು? ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ 'ಹೋರಾಟ' (Conflict)ವೆಂಬುದನ್ನೂ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕು. 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ–ಚಂದ್ರಮತಿ, ನಳ–ದಮಯಂತಿ, ದುಷ್ಯಂತ–ಶಕುಂತಳೆ ಮುಂತಾದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ದೈವಿಕ ಅಥವಾ ಭೌತಿಕ ಶತ್ರುಗಳೊಡನೆ ಯಾವ

ತೆರದ ತಿಕ್ಕಾಟವಾಗಲೀ ಬಡಿದಾಟವಾಗಲೀ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ ; ಬರುವ ತೊಂದರೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ವಿಧಿಯ ಕೋಪ ತಮ್ಮ ಕರ್ಮ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತೆಪ್ಪಗೆ ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಥೆ ಹೇಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಆದೀತು ?' — ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಸಾನುಮತಿ ಶಕುಂತಳೆ ವಿದೂಷಕರಿಂದ ವಿಧಿಯೆಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ ; ಶಕುಂತಳೆ ಪುರಾಕೃತವೆಂಬ ಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಗೆ ಯಾವ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವಿದೆ, ಯೋಚಿಸಿ. ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹ, ಅರಸನೊಬ್ಬನೇ ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು, ಐದನೇ ಅಂಕದ ಘಟನೆ, ಆರನೇ ಅಂಕದ ಉತ್ಸವ ನಿಷೇಧ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನ ಸ್ವೀಕಾರ — ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಅವರನ್ನು ನೂಕಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಬೋಧವಾಗದು. 'ಈತನನ್ನು ನೆಚ್ಚಿ ನಾನು ಸ್ವಚ್ಛಂದಚಾರಿಣಿಯಾದೆ!' ಎಂಬ ಶಕುಂತಳೆಯ ಕೊರಗಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರಿಸಿದುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ, ಮಿತಿಮೀರಿ ನಂಬಿ ಕೆಟ್ಟ ಹಾಯ್ತು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಭಾವಿಸಿ. ದುಷ್ಯಂತನಂತೂ ಆಗುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ತಲೆಯಮೇಲೆಯೇ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಪರರನ್ನು ದೂಷಿಸುವ ಬೆಸನೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಬಲ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಸಹಿಸುವುದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೋರಾಟವಲ್ಲವೆ, ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ತುಮುಲಯುದ್ಧವಲ್ಲವೆ ? ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರು ಅದೃಷ್ಟ ನಡೆಸುವ ಚದುರಂಗದ ಕಾಯಿಗಳಲ್ಲ, ದುಃಖ ದುರ್ಗತಿಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಬೆನ್ನು ಬಗ್ಗಿಸಿರುವ ಗುಲಾಮರಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಘರ್ಷಣೆಯೂ ಉಂಟೇಉಂಟು. ಮೊದಲಿನ ಮೂರಂಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅವಿನಯ ನಡೆದೀತೋ ಎಂಬ ಬೆದರಿಕೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ; ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಲ್ಲಿ ಉನ್ಮಾದಕ್ಕೆ ತಿರುಗೀತೋ ಎಂದು ಅದರೊಡನೆ ಅವರೆಸಗುವ ಕದನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಐದನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನೊಬ್ಬನೇ ಒಂದುಕಡೆ ಕಣ್ವಶಿಷ್ಯರು ಗೌತಮಿ ಶಕುಂತಳೆ ಅವಳ ರೂಪರಾಶಿ ಸರಳತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಎಂಬಂತೆ ಕಕ್ಷಿ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಆಗುವುದು ಸಂಗ್ರಾಮವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ? ಆರಣ್ಯಕರು— ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ಸರಳತ್ವ–ನಾಗರಿಕತೆ, ಧರ್ಮ–ಅಧರ್ಮ, ಮನುಷ್ಯಬಯಕೆ–ಜೀವನದ ಗುಪ್ತ ಕಟಕಿ ಇತ್ಯಾದಿ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಸಂಘರ್ಷಣೆಗೆ ವಿವಿಧ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಮಾತಲಿಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾಳಗವನ್ನೂ ಮನನ ಮಾಡಿ. ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮದಲ್ಲಿಯೂ ಜರುಗುತ್ತದೆ ಉದ್ವೇಗದ ಒಳಕದನ. ಹೋರಾಟಕ್ಕೇನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ " ಶಾಕುನ್ತಲ "ದಲ್ಲಿ ; ಎಂದರೆ ಅದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದದ್ದು, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವ ಭಾವನೆಗಳ ಅಂತಃಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು, ಬಲಿಷ್ಠವಾದದ್ದು.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕ ನಿಬಿಡವಾಗಿದೆ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ತುಯ್ತ (tragic tension)ಗಳಿಂದ. ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ತಾನೇ ಸೋಮತೀರ್ಥಕ್ಕೆ ಯಾತ್ರೆ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ;

ಗ್ರಹಚಾರ ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಕ್ರೂರವಾಗಿರಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಆ ಪೆಡಂಭೂತ ಕಾರ್ಮೋಡದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಪ್ರಣಯ. ಆಮೇಲೆ ಕಣ್ವ ಹಿಂತಿರುಗುವವರೆಗೇತಕ್ಕೆ ರಾಜ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಂಗುವುದಿಲ್ಲ ? ತನ್ನೊಡನೆ ಏತಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ? ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದ ಕಟ್ಟಪ್ಪಣೆಯಂತೆ, ಅದರ ಉಗ್ರ ಅವಸರಕ್ಕಾಗಿ, ವಿವಾಹ ಗುಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು ; ನಿರ್ಮಲ ಪ್ರೇಮದ ವಿಧಿವಿಹಿತ ಮದುವೆ, ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸಲಾಗದು: ಎಂಥ ಕರ್ಷಣೆ ಇದು ! ಶಕುಂತಳೆ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ತನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ; 'ಸ್ವಾಧೀನೋಪಾಯೆ 'ಯಾಗುತ್ತಾಳೆ, ಅದರ ಅರಿವೂ ಇಲ್ಲದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಖಿಯರಿಂದ ಉಂಗುರದ ಮಾತು ಏಳುತ್ತದೆ : ಆದರೆ ಅದೇನು ಮಾತು ? ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ ; ಶಕುಂತಳೆಗೆ ವೃಥಾ ಗಾಭರಿ. ದಿಗಂತದ ಮೇಲೆ ಹರಡಿ ಕೊಂಡೇ ಇದೆ ಮೇಘಪಟಲ. ಮುಂದಿನ ಅಂಕದಲ್ಲಿರುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಮರವೇ. ಆರನೇ ಅಂಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಆ ಎಳೆತ ಈ ಎಳೆತ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ಜಗಿಯಾಗಿ, ಕುತೂಹಲಕರ ವಾಗಿ, ಹಾಗೂ ಸ್ವಭಾವಸಮಂಜಸವಾಗಿ. ಬಿಗಿತದ ಒತ್ತಡ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢ ವಾಗುತ್ತದೆ ಮಾಢವ್ಯನ ಪ್ರಾಣಾಪಾಯ ಬೊಬ್ಬೆ ಎದ್ದೊಡನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿನೀತ ರಚನಾಕ್ರಮ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರ ಕ್ರಮದಂತೆಯೇ ಇದೆ ; ಬರಿ ಭಯಾನಕ ಸಂಗತಿ (the terrible) ಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ರೌದ್ರ ಸಂಗತಿ (the horrible) ಯನ್ನೇ ತಂದಿದ್ದಾನೆ ; ಅದು ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನದಾದರೂ ಕಡಮೆ ಭೀಕರವಲ್ಲ. ಮಾತಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವವರೆಗೂ ಉಸಿರಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ ನಾವು. ಆಗ ಕವಿಜಾಣ್ಮೆಯ ಅಚ್ಚರಿ ಗಾಡಿಯಿಂದ ಮುಗ್ಧರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಈ ತುಯ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹಗುರತ್ವವೂ ಸಾಧಾರಣತೆಯೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ನಾಟಕ 'ಕಾಮೆಡಿ 'ಯಲ್ಲ, ರುದ್ರತೆಯ ತಾಂಡವದ ಬದಲು ಮಹಾಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಸೌಜನ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ರುದ್ರನಾಟಕ (ಮೆಲೊಡ್ರಾಮ) ವಲ್ಲ ; ಹಠಾತ್ತಾದ ತಿರುಗು ಮುರುಗು, ಅತಾರ್ಕಿಕ ವಕ್ರತೆ, ಊಹಾತೀತ ಸಂಘಟನೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿ ಕಾಮೆಡಿ 'ಯೂ ಅಲ್ಲ ಅದು ; "ಶಾಕುನ್ತಲ "ವನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೆಂದು ಕರೆಯು ವುದೇ ಸೂಕ್ತ.

ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ ; ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟಕಕರ್ತೃವಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಆಸೆಪಾಸೆ ಚರ್ಯೆಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ, ಅದರಿಂದ ಅನುಮೇಯವನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು, ಹಾಗಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ವ್ಯಾಮೋಹವುಂಟು ಕೆಲ ಪಂಡಿತರಿಗೆ. ಭವಭೂತಿಗೂ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೂ ಇರುವ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಶಿಸಿ, ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕೀತ್ : "ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಡಿಯದ ಸುವರ್ಣ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭರ್ತಿ ಅಳತೆಯ ಸೌಖ್ಯೋತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಅನುಭೋಗಿಸುತ್ತ — ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೇನೂ

ಸಂದೇಹ ಬೇಡ — ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನಮುಂದೆ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬದ್ಧ ಆಶಾವಾದಿತ್ವದಿಂದಲೇ ಅವಲೋಕಿಸಿದ. . . . ಸ್ವಂತ ಕರ್ಮಗಳಿಂದ ಪುರುಷ ತನಗಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲವೂ ನ್ಯಾಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಳಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದನಾಗ್ಗಿ, ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ನೋಡಲು ಅಸಮರ್ಥನಾದ ಕಾಳಿದಾಸ.''[193] ವಾದಗೈಯುವವನನ್ನೇ ತಿನ್ನುವ ವಾದ ಇದು. ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಜೀವನದ ನಕಲಲ್ಲ ಅವನ ಕೃತಿ; ನಕಲೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಭ್ರಾಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ರಾಸೀನ್ ಗೊಯಟೆ ಎಲ್ಲರೂ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬಾಳನ್ನು ಬಾಳಿದವರೇ; ಅವರಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂತು ಟ್ರಾಜಿಕ್ ರೂಪಕ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು ? ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಯ ಹಂಗೇಕೆ, ಸತ್ಯಾಂಶ ಸ್ವಯಂವ್ಯಕ್ತ. “ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂತಾಪ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ವಿಷಣ್ಣ ಮನೋಭಾವದಿಂದಲೇ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳು ''[194] ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಒಬ್ಬಾತ ಸಮರ್ಥಕವಾಗಿ. ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಡಾ. ಕೀತ್; ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ನಡೆದು, ಭಾರತೀಯ ಜನಾಂಗವೇ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಎಂದು ತೀರ್ಪನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾನೆ. “ಟ್ರಾಜೆಡಿಯ ಬಗೆಗೆ ಏನೂ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ಊಹಾನುಸಾರ ಪ್ರಬಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕು; ಆದರೂ ಅದಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ ಇಂಡಿಯನ್ ಜನಾಂಗದ ಮಾನಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೂ ಜೀವನತತ್ವಕ್ಕೂ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಒತ್ತಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ.''[195] ಇದು ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ‘ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ’ ‘ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಷ್ಟಿ’ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇಆದ ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಈ ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸ. ಅದಿರಲಿ; ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ನಮ್ಮವರೂ ತಥಾಸ್ತು ಎಂದಿರುವುದು ಪರಮಾಶ್ಚರ್ಯ. ಈ ವಚನಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿ : “ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಗುಣದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ; ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೈರುಹಾಜರಿ . . . ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಿಡಿತಗಳಿಂದ ಒತ್ತಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಮಹೋನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟದೇ ಸೋತದ್ದರಲ್ಲಿ ಸೋಜಿಗವೇನು ? ''[196] ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯತ್ರಯದಲ್ಲಿ “ಕಾಮೆಡಿ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ '' ಒಂದು.[197] ಅರಬಿಂದೊ ಹಿಂದೂಗಳ ಕೋಮಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ, ರಸಾಪೇಕ್ಷೆ, ಹಿಂದೂ ನಾಟಕದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಲಾವಣ್ಯ, ರಾಗಗಳ ಸೌಜನ್ಯ ಸಮತೆ, ಪುಷ್ಪ ರವಿರಶ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ನಿರಂತರ ಭರವಸೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ : “ನಲಿವು ಶಾಂತಿಗಳ ಸ್ವರದಿಂದ ಮುಗಿಯಬೇಕು ನಾಟಕ . . . . ಬದುಕಿನ ಒರಟುತನ ಅಸಂಗತತ್ವಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಅದು ಕಲೆಯ ಯಕ್ಷಿಣಿ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಯ್ತು.''[198] ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಿರೀಟವನ್ನಿಡುವಂತೆ

ತೋರಿದರೂ ದಿಟವಾಗಿ ಕೊಳಕು ನೀರನ್ನು ಸುರಿಯುತ್ತದೆ ಅದರ ನಡುನೆತ್ತಿಗೆ! ಪಲಾಯನ ಮಾರ್ಗ (escapism) ವನ್ನು ನಮಗೆ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆಯೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ? ದಂತದ ಮಾಡ (ivory tower) ದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದವರೆ ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸ ಭವಭೂತಿಗಳು? ಅಥವಾ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯನ್ನೇ ಅಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಹಳಿದು ಹೊರದೂಡಿ ವಾದದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದೆವೆಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಉಂಟು. "ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯೆಂದು ವರ್ಣಿಸುವ ಅಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿ ಪರಿಣಾಮರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಹೇಗಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧ."[199] ಇದಾವುದೂ ಸಾಲದು. ತಿರುಳಾದ ಯಾವ ಅಂಶ ಇದ್ದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಾಗುತ್ತದೋ ಆ ಅಂಶ ನಾಲ್ಕಾರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು; ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ತತ್ತ್ವ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದ ಬ್ರಹ್ಮರಹಸ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಘಂಟಾಘೋಷವಾಗಿ ಒರೆಯಬೇಕು; ಇಂಡಿಯದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಧಾಳಿಯನ್ನು ಹೂಡಬೇಕು. (A counter—attack from India). ಇದೇನೂ ಒಣಜಂಭ ವಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವೇ ಪ್ರಮಾಣ. ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗೆ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ವಿಷಮಯಾತನೆ; ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಚರ್ಯೆಗಳಿಂದ ಅದು ಏಳಬಹುದು, ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಕಡೆಯಿಂದ ಬರಬಹುದು; ಅದರೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ಅಳಿಯಬಹುದು ಅಥವಾ ಉಳಿಯಬಹುದು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ: ಅಂತೂ ಅದನ್ನು ಸೋಲಿಸಬೇಕು, ನಿರಾಶಾವಾದಿತ್ವವನ್ನು ಇಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಆಶಾ ವಾದಿತ್ವವನ್ನು! ಇದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ರೂಪರೇಷೆ, ಇದೇ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ. ಕೊನೆಯ ಎಚ್ಚರಿಕೆ. ಮೂಲತತ್ತ್ವ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯ ಹೊರತೋರ್ಕೆ ಹಲವು ವಿಧ: ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಂತಿಲ್ಲ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನದು, ರಾಸೀನನ ವಿಧಾನ ಮೂರನೇದು, ಇಬ್ಸನ್ನನ ಪ್ರಕಾರ ಅವಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ; ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸ್ ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪ ಇರಬಾರದೆಂದರೆ ಯಾರು ಒಪ್ಪಲಾದೀತು.

"ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ"ವಾಗಲೀ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವಾಗಲೀ ಅದರದ್ದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಕಥಾವಸ್ತು, ದುರಂತವಸ್ತುವಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿ ಭರತ ಕುಮಾರನ ಯೌವ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕವೇ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ, ಇಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಪುನಸ್ಸಂಯೋಗ. ಆದ್ದರಿಂದ ಏಳಂಕಗಳೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತಿಯುಕ್ತ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕವಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಉಂಗುರ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕೂಡಲೇ ದುಷ್ಯಂತನ ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಲಾಪದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಟ್ಯಾಗೋರನ "ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ."[200] ಹಾಗೆ ಮುಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆತ — ದಕ್ಷ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದರೆ — ಶಕುಂತಳೆ ದುಷ್ಯಂತರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬೇರೆ ಸ್ವಭಾವದವರನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದೂ ನಿಶ್ಚಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೂ ಆ ಶೂನ್ಯ ಕವಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ತರುವುದೇ ವ್ಯರ್ಥ.

ಏಳಂಕಗಳೂ “ ಶಾಕುನ್ತಲ ''ಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಹ್ರಸ್ವ ಗೊಳಿಸಲಾಗದು. ಜೋನ್ಸನ ಸಲಹೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ ನಮಗೆ. ತನ್ನ ಭಾಷಾಂತರದ ಮುನ್ನುಡಿ (೧೭೮೯)ಯಲ್ಲಿ,ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ : “ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮಿತವಿಸ್ತಾರದ ಐದಂಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಬಹುದು, ಮೂರನೇದನ್ನು ಎರಡನೇದರಲ್ಲಿ ಆರನೇದನ್ನು ಐದನೇದರಲ್ಲಿ ಒಳ ಹುಗಿಸಿ. ವಿದೂಷಕನೊಡನೆ ದುಷ್ಯಂತನ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಾಗುವ ಅವನ ಪ್ರಣಯದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೇನೂ ಅಪಘಾತವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕು.''[೨೦೧] ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದ ಮೇಧಾವಿ ಜೋನ್ಸ್; ಆದರೆ “ಶಾಕುನ್ತಲ ''ದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಂದಿತ್ತೆಂದು ತೋರದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಎಸಗಲಿಲ್ಲ. “ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಲೀ ನಾಟಕದ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಲೀ ಅವನಾವ ಟೀಕೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಸುಲಭ ಕಾರಣ, ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಅಂತರ.''[೨೦೨] “ಶಾಕುನ್ತಲ ''ದ ವಿಸ್ತಾರ ಬೇರೊಂದು ನಿಮಿತ್ತದಿಂದಲೂ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ ವಾಗಿದೆ : ಅದರ ನಾಲ್ಕು ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನತೆ ಇರುವುದು. ಬಂಗಾಳಿ ಕಾಶ್ಮೀರಿ ಪಾಠಗಳು ಹತ್ತಿರಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ದೇವನಾಗರಿ ತೆಲುಗು ಲಿಪಿಗಳ ಪಾಠಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ ಹತ್ತಿರಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ಇರುವುವೆಂದು ತಜ್ಞರು ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಂಗಾಳಿ ಪಾಠಕ್ಕೆ ೨೨೧ ಪದ್ಯಗಳೂ ಕೊಂಚ ಉದ್ದದ ಗದ್ಯ ಭಾಗಗಳೂ ಇವೆ ; ದೇವನಾಗರಿ ಪಾಠಕ್ಕೆ ೨೭ ಪದ್ಯ ಕಡಮೆ, ಗದ್ಯಭಾಗ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕವು ; ಆ ೨೭ರಲ್ಲಿ ೨೦ ಪದ್ಯಗಳು ಮೊದಲಣ ಮೂರಂಕಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವು; ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯ ಒಂದೇಒಂದು. ಎಂದರೆ ಪ್ರಣಯದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬಂಗಾಳಿ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿಳಂಬವಾದಂತಾಯ್ತು. ದೇವನಾಗರಿ ಪಾಠ ನಟರಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸಂಗ್ರಹಪಾಠ ಎಂಬುದೊಂದು ಊಹೆ. ಆ ಚರ್ಚೆ ನಮಗೆ ಅಪ್ರಕೃತ. ಡಾ. ಕರ್ಮರ್ಕರ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೊಂದನ್ನು ಭಾವಿಸಬೇಕು. “ಸೂಕ್ತ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಗುರವನ್ನು ಹೊರತಂದು ನಾಟಕ ಐದಂಕಕ್ಕೇ ಮುಗಿಯಬಹು ದಾಗಿತ್ತು''; “ಕಾಳಿದಾಸ ಮೊದಲಿನ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ಲಘುವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಏನೇನೂ ತೊಂದರೆಕೊಡದೆ ಅವಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಳಿಸಿದ್ದ; ತುಂಬ ಪಕ್ವ ಯೋಚನೆಗೈದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ, ಏಳಂಕದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ನಮಗಿತ್ತ, ಕನ್ಯೆಯರಿಗೊಂದು ಶಾಶ್ವತ ಸಂದೇಶ ದೊಂದಿಗೆ.''[೨೦೩] ಕವಿಯೇ ಮಾಡಿದ ಎರಡನೇ ಪ್ರತಿಯೆಂಬ ಊಹೆಯನ್ನು ವಿಚಾರಿಸ ಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಐದಂಕಕ್ಕೆ ಮುಗಿಯುವಂತಿಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ವಾದ್ದರಿಂದ.

೧೦. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಉದ್ದೇಶ, ಜೀವನದರ್ಶನ

ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ತತ್ವವನ್ನೂ ಪರಿಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸಮಯ. ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ವಾಲ್ಟೇರ್ ಬರ್ನಾರ್ಡ್‌ಷಾ ಸಂಗಡದವರು ತಮ್ಮ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರದಂತೆ ಉಡಿಸಿ ತೊಡಿಸಿ ಆತ್ಮಸಂತೋಷದಿಂದ ಮೆರೆಯಿಸುತ್ತಾರೆ ರೂಪಕಕನ್ನಿಕೆಯನ್ನು ; ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಾಲ್ಡೆರಾನ್ ಕಾಳಿದಾಸರ ಗುಂಪಿನವರು ಅನುಷ್ಠಾನಗೈಯುವ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ, ತಮಗೆ ಹಿತ ಅಹಿತವೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೊತ್ತಿ, ನೋಟಕರು ಏನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೋ ಅದನ್ನೇ ರಸವತ್ತಾಗಿ ರಮಣೀಯವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅಧಿಕಾರ್ಥ ಕೂಡಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ನೋಟಕರ ಆಹ್ಲಾದವೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ; ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಂತೆ ಯಾವೊಂದು ತತ್ವ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಅವರ ಆಶಯವಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಮಹಾಕವಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೊಂದು ಜೀವನದರ್ಶನ ಸಿಕ್ಕಿಯೇಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ.

"ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಕವಿ ಬರೆದಿರುವುದು ಈ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಆ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಎಂದು ಖಂಡಿತಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಸುರಿದ್ದಾರೆ ಪಂಡಿತರು. ಸ್ವಾರ್ಥಪ್ರೇಮ ಶುದ್ಧಿಗೊಂಡು ಲೋಕದಿಂದ ನಾಕಕ್ಕೆ ಏರುವುದರ ನಿರೂಪಣೆ; ಕುಲಯುವತಿಯರಾಗಬೇಕೆಂದಿರುವ ತರುಣಿಯರಿಗೆ ಹುಷಾರೆನ್ನುವ ಕೈಪಿಡಿ; ನಿರಂಕುಶ ಭೂಪಾಲನ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿ ಪ್ರಣಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯದೂಷಣೆ; ಆದರ್ಶ ಭಾರತೀಯ ಗೃಹಿಣಿಯ ಚಿತ್ರ; ಧರ್ಮಾರಣ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ ದೇವಲೋಕ ಮೂರನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಆಖ್ಯಾನ; ಪಾಪ ಶಿಕ್ಷೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಕ್ಷಮೆಯೆಂಬ ನೈತಿಕ ಸರಣಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿದರ್ಶನ; ತಪೋವನದ ಪ್ರಶಂಸೆ; ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ, ಕವಿಗೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವನ್ನು ಆಲಿಸಿ. "ಉಳಿದೆರಡು ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜನರ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಅದರ ಆಶಯ."[204] "ಜಗಳಗಂಟಿ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಘಾಸಿಹೊಂದಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಧರ್ಮ ಮಾಡಿದ ವಿರೋಧ ಸೂಚನೆಯೇ 'ಶಕುಂತಲಮ್'."[205] ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಪುನರ್ಜನ್ಮ, ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದ ಹೊಗಳಿಕೆ,

ಗೃಹತ್ಯಾಗದ ಖಂಡನೆ, ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಸನ್ಯಾಸ ಸ್ವೀಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ತತ್ವಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ ! "ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಭಕ್ತಿ ಎಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೂ, ಬಾಳನ್ನು ಸುಖವಾಗಿ ಅನುಭೋಗಿಸುವುದನ್ನೇ ಅವನು ಹಾಡಿದ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್.[೨೨೬] ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೃದಯಾಪೇಕ್ಷೆ ಮಹಾಕವಿಯದಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ವಾದಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ತಪ್ಪು, ಅದು ಕೂಡದು, ಮತ್ತೊಂದು ವಾಶಿ, ಮಗುದೊಂದೇ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಹಠಹಿಡಿಯಲಾಗದು ಯಾರೊಬ್ಬರೂ. ತಮಗೆ ತೋಚಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯ ಆಳತೆಯಂತೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ರಸಿಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಆಜನ್ಮಸಿದ್ಧವಾದ ಹಕ್ಕು. ಅಭಿರುಚಿಯಮೇಲೆ ಎಂದೂ ಆಗಬಾರದು ಬಲೋದ್ವಂದಿ. ಬಾನಮಿ ದೋಬ್ರೆ ತನ್ನೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂವಾದ ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾನೆ: "ವಿಚಿತ್ರ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ್ನು ಪಠಿಸಿ ಮಂದಿ ಸಂತಸಪಡುವುದನ್ನು ಕಂಡು ನನಗೆ ಉತ್ಸಾಹ—ಏನೋ ಅವರು ಸಂತಸ ಪಡುತ್ತಾರೆಂದು ನನ್ನ ಎಣಿಕೆ."[೨೨೭] ರಸಾಸ್ವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಕಡಿವಾಣ: ಕವಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೋ ಅದನ್ನು ಮರೆಯದ, ಅಲಕ್ಷಿಸದ, ನಿಷ್ಠೆ. ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಶಯವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ: ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಸಂಶಯವ್ಯಾಧಿಗೂ ಆಗುವ ಒಂದೇ ಸಿದ್ಧೌಷಧ ಮೂಲಗ್ರಂಥ. ಬೇಟೆಯಿಂದ ಲಾಭವಿದೆ ಎಂಬ ಸಾಮತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗ ಲೆಂದು "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಕವಿ ಕಟ್ಟಿದ ಎಂದರೆ ಏನುಮಾಡೋಣ? ಕಾಮ ಪಿಪಾಸೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಟೀಕೆ ಎದ್ದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಸೂಚಿತವಾಗು ತ್ತದೆ ತೋರಿಸಿ, ಎನ್ನಲೇಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಆದ್ದರಿಂದ, ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮುಖಾಂತರ ಕಾಳಿದಾಸ ಹೀಗೆ ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾನೆ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯಾಶಯವನ್ನು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು: "ಪರಿಷದಾರಾಧನೆ," ತನ್ನ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಸಹೃದಯ ಗೊಷ್ಠಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವುದು, ಉಳಿದ ಆಶಯವಾವುದಿದ್ದರೂ ಅದು ಗೌಣ, ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯಾಶಯದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆನಂದವೆಂದರೆ ಬರಿ ಚಿತ್ತಾಹ್ಲಾದವಲ್ಲ; ಹೃದಯದ ಸಂತೃಪ್ತಿ, ಮನೋವೈಶಾಲ್ಯ, ವಿಭಾವನೆಯ ವಿಕಾಸ, ಚಿತ್ತದ ಹುರುಪು, ಆತ್ಮೋಲ್ಲಾಸ ಎಲ್ಲವೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಉತ್ಪತ್ತಿಗೈಯುವ ಜೀವನೋತ್ಕರ್ಷ (life-enhancement) ವೇ ಆನಂದ. ಅದನ್ನು "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕುದುರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪಕ ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಮನುಜನ ಮರ್ತ್ಯಯಾತ್ರೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಕಂಡ ದರ್ಶನ ವಾವುದು? ಈ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಯಕೆಯ ಪಟಾಟೋಪ ವಾಗುತ್ತದೆ; ಕಾಳಿದಾಸನೇನೂ ದಾರ್ಶನಿಕನಲ್ಲ, ಋಷಿಯಲ್ಲ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಪೂರ್ವ ಪಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತಾದಿಯಿಂದ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಈಯುವುದಕ್ಕೆ. ಅವನೊಬ್ಬ ಲೇಖಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ಕವಿ; ಅವನ ಕೃತಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುವ ಜೀವನ

ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಲಭಿಸುವುದು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಬಾಳಿನ ಬಲು ಹಳೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು. ನವೀನವೂ ಅಂದವೂ ಆದ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ; ಎರಡನೆಯ ದಾಗಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೈಯಲು ಕೊಂಚ ದೂರ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಭಾವನೆಗಳು. ಅವೇ ಲಕ್ಷ ಹೊನ್ನೆಂದು ತಿಳಿದು ಸಂತೃಪ್ತರಾಗಬೇಕು ನಾವು.

ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಸಂಗ ಉಪೇಕ್ಷೆ ಪುನಸ್ಸಂಗದ ಸುಂದರ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಮನನ ಮಾಡಿ ನಲಿದು ವಿರಮಿಸುವ ರಸಿಕರು ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪುಣ್ಯಶಾಲಿ ಗಳು; ಯಥೇಷ್ಟ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಅದಷ್ಟೇ ತಂದೀಯಬಲ್ಲುದು. ವೈವಿಧ್ಯ ಪುಷ್ಕಳತೆ ಶೃಂಗಾರ ಸೊಬಗುಗಳಿಂದ ನೇತ್ರಕ್ಕೂ ಚಿತ್ತಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ತಣಿವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಆ ನೆಲಅಂತಸ್ತಿನ ವಿಶಾಲ ತೊಟ್ಟಿಯೇ ಸಾಕು, ಮೇಲಣ ಮಹಡಿಗಳ ಆಲೋಚನೆಯೇಕೆ ? ಆದರೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಉಪ್ಪರಿಗೆಯ ಭವ್ಯ ಸೌಧವೆಂದೇ ಲೋಕದ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ. "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಒರೆಯುವ ನೀತಿ ಯೇನು ಎಂಬ ಎರಡನೇ ಮಹಡಿ ನಿಜವಾಗಿ ನೀರಸ; ಅಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವಾವುದೂ ಕಾಣಿಸದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ; ಕಿಟಕಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏನೋ ಉದಾಸೀನ ನಡೆದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೀಸುವುದಿಲ್ಲ ಗಾಳಿ, ಮಬ್ಬು ಸೆಖೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕುಳಿತಿರುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನು ವವರು ಅಂತೆಯೇ ಎಸಗಿ ಸಮಾಧಾನಪಡಲಿ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲವರು ಸೇರುತ್ತಾರೆ ಶೀತಳ ವಾಯು ಹಿತವಾದ ಬೆಳಕು ಸುಖಸೌರಭ್ಯ ತುಂಬಿರುವ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥದ ಮೂರನೇ ಅಂತಸ್ತನ್ನು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ವ ಗೋಚರಿಸು ವುದು ಅಲ್ಲಿಯೇ. ಅಪೂರ್ವ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಶೇಖರವಾಗಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿಯೇ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದು ಒಂದೇ ದೊಡ್ಡ ಹಜಾರವಲ್ಲ; ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಹತ್ತಿ ಪುನಃ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಇಳಿದು ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾದ ಬೈಟಕ ಖಾನೆಗಳುಂಟು, ಗುಪ್ತಕೋಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಬಾಳಿನ ಗಾಥೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಚಿಂತನೆ ಪರಿಶೀಲನೆಯೆಲ್ಲ ಆಗುವ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯ ಮಂದಿರ ಇದು; ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ರತ ಕೈಗೂಡಿ ಸಾರ್ಥಕ್ಯಹೊಂದುವ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಇದೇ. ಹಜಾರದ ನಾಲ್ಕು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಏಳೆಂಟು ಮೆಟ್ಟಿಲು; ಇಷ್ಟವಿದ್ದವರು ಅವನ್ನು ಹತ್ತಿ ಮಾಳಿಗೆಗೆ ನಡೆದು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಭೂಷಣವಾಗಿರುವ ಬುರುಜುಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸ ಬಹುದು. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಚಾರಿತ್ರಕ ರಾಜರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಯಾವ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗಿವೆಯೆಂಬ ನಕ್ಷೆ; ಅದು ಬರಿ ಊಹೆಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಕವಿಯಿದ್ದ ಪ್ರದೇಶದ ಆ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವರದಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದು.[208] ಮೂರನೇದರಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಸಂಕೇತಾರ್ಥ (allegory, symbolism)ದ ಪಟಗಳನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸಲೋಸುಗವೇ ದುಡುದುಡನೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟು ಏದುಸಿರಿನಿಂದ

ಹತ್ತಿಬರುವ ರಸಾಸ್ವಾದಿಗಳು ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಭೂಮಿ—ಆಕಾಶ, ಅಪರಾಧ—ಶಿಕ್ಷೆ, ಇಂದ್ರಿಯಾಸಕ್ತಸ್ವರ್ಗ — ಸಂಯಮಪ್ರಮುಖ ಸ್ವರ್ಗ, ಕೊಳಕು — ಸ್ವಚ್ಛತೆ, ಬಂಧನ—ಬಿಡುಗಡೆ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಪ್ರತಿಮೆ'ಗಳನ್ನು ಅವಧರಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ತವಕವುಳ್ಳವರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವು ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವುದೇನೂ ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನ ಗುಮ್ಮಟದೊಳಗೆ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗಬಹುದು ಯಾವುದೋ ನಿಗೂಢಾರ್ಥ ರಹಸ್ಯ (anagogy): ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುಷ್ಯಂತನಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ದೂರಸರಿದ ಆತ್ಮವಂತೆ ಶಕುಂತಳೆ; ಅವನು ದೇಹವಾದರೆ ಅವಳು ಆತ್ಮ; ಅವನು ಜೀವಾತ್ಮನಾದರೆ ಅವಳು ಪರಮಾತ್ಮ. ತತ್ವಜ್ಞರು ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಿಳಿಹಂಸ ತಾನೆ: ಪಕ್ಷಿಸಮೂಹದಿಂದ ಸಲಹಲ್ಪಟ್ಟವಳು ಶಕುಂತಳೆ! ಪಂಚಕಳಸ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ನೇಮ; ಆದರೆ ಐದನೇದರಲ್ಲಿ ಏನಿರಬಹುದೋ ನಾ ಹೇಳಲಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬರಿ ಬೋದಿಗೆಗಳೆಂದು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಮಾಡಿದರೂ ಏನೂ ನಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಡೌಡನ್ ನುಡಿದಿರುವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಿದೆ: ಅವನ ನಾಟಕದ ಜೀವಸತ್ವ ಗ್ರಂಥಿ (the vital centre) "ಯಾವುದೋ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಲೀ ವಿವಿಕ್ತಭಾವನೆಯಾಗಲೀ ಉಪದೇಶ ನಿಯಮವಾಗಲೀ ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ, ಸ್ಪರ್ಶನೀಯವಾದೊಂದು ಪದಾರ್ಥ—ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಬದ್ಧರಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು."[೨೦೨] ಅದೇ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ಕ್ಕೂ.

ಆದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಣೆ ನೂಕಿ ಉರುಳಿಸುವ ಘಟನಾವಳಿಯಿಂದಲೇ, ಅರ್ಥಾತ್ ನಾಟಕದಿಂದಲೇ, ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಭಾವನಾಮಾಲೆಯನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೈಯುವ ಕೆಲಸ ವ್ಯರ್ಥವಲ್ಲ, ಕಾಲಹರಣವಲ್ಲ. ಆದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದೊಳಕ್ಕೆ ತುರುಕುವ ಉದ್ಧುರುಟುತನವಿಲ್ಲ; ಕಾಳಿದಾಸ ಕೂಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವನೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮೊದಲು ನಾವು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ, ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಸ್ವತಂತ್ರ ವರ್ತನೆ. ಋಜುಜಾಯಮಾನ, ರಾಗ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಸೌಜನ್ಯ, ಧರ್ಮನಿಷ್ಠೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಇಬ್ಬರ ಕೊಂಕಿಲ್ಲದ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಕಳಂಕರಹಿತ. ಇತ್ತಹೋಗು ಆಕಡೆ ನೋಡು ಎಂದು ಯಾರೂ ಅವರಿಗೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ; ಅವರ ಅಂತಃಕರಣವೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ. ತ್ವರೆಯಿಂದಲೂ ಗುಟ್ಟಾಗಿಯೂ ಪ್ರಿಯನೊಡನೆ ಶಕುಂತಳೆ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಉಪಾಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಖಿಯರು ಬೇಕು; ಅವನಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯಿಡು ಎಂದು ಅವರೇನೂ ಒತ್ತಾಸೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಗೌತಮಿಗಳ ನೆರವು ಬಂಜೆಯಾಗಿ ತಾನು ಒಬ್ಬಂಟಿಗಳಾದಾಗ, ತನ್ನ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಕೈಲಾದಂತೆ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ತಾನೇ. ಕೊನೆಗೆ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಅವನನ್ನು ತಿರುಗಿ ಸೇರುವ ಕಾರ್ಯವೂ

ಅವಳ ಸ್ವಂತ ಸಂಕಲ್ಪಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದೇ; ಮೇನಕೆಯ ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಅಥವಾ ಮಾರೀಚ ಅದಿತಿಗಳ ಆಜ್ಞೆಯಿಂದ ಆದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಕುಂತಳೆ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾಚಿತ್ತ (passive)ದವಳೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ; ಎಂದರೆ ಅವಳು ಕ್ರಿಯಾಶೂನ್ಯ (negative) ಳೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇತರರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆಯುವ ಬುದ್ಧಿ ಅವಳದ್ದು; ಎಂದರೆ ಅವರು ತೋರಿಸುವ ದಾರಿ ಅವಳಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕತೆ ಒದಗಿದಾಗ, ಅಂತಃಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಬಲವಾದಾಗ, ಒಂದೆರಡು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಇಡುವುದಕ್ಕೂ ಅವಳು ಸಮರ್ಥಳು. ದುಷ್ಯಂತ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವೇ ನಿದರ್ಶನ. ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರಿಗೂ ಅತಿ ನಿರ್ಬಂಧದ ಹೊರೆಯ ಆಯಾಸವಿಲ್ಲ; ಅವರೂ ಶುಚಿ ಸ್ನೇಹದ ನಿರ್ಮಲ ಸ್ವಭಾವದ ತರುಣಿಯರು. ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಶಾರದ್ವತ ಗೌತಮಿಗಳ ಚರ್ಯೆಯನ್ನೂ ನೋಡಿ; ತಮ್ಮ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆಯೇ ಅವರೂ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಕರ್ಮಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವದುಸಿರು; ಉಸಿರಿನಂತೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಚರ್ಚಾತೀತ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಉಂಟು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಅರ್ಹತೆ; ದುರುಪಯೋಗವಾದೀತೆಂಬ ಭೀತಿಗೆ ಆಸ್ಪದವೇ ಇಲ್ಲ.

ಎಂದಮೇಲೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ದೈವಪ್ರಾಬಲ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪುರುಷ ಪ್ರಯತ್ನ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಸ್ಫುಟವಾದದ್ದು, ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ದುಃಖ ಸಂತಪ್ತನನ್ನು ಸುರಲೋಕಕ್ಕೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸನ್ಮಾನಿಸಿ, ಅವನು ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ಕಿಂಪುರುಷ ಪ್ರದೇಶದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಹಿಂತಿರುಗುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವವರು ಬೃಂದಾರಕ ರೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ, ಸಾನುಮತಿಯ "ದೇವಾ ಏವ ತಥಾನುಷ್ಠಾಸ್ಯನ್ತಿ" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ. ಆದರೆ, ಅವರೇಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಾರದಾಗಿತ್ತು ಈ ಮೊದಲೇ ?

"ತದ್ಯುಕ್ತಮೇತಂ ಕಾಲಂ ಪ್ರತಿಪಾಲಯಿತುಮ್ ।"

ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸರಿಯಾದ ಸಮಯ ಒದಗಿ ಬರಬೇಕು ! ದಿವೌಕಸರೂ ಕಾಲದ ವಶಾನು ವರ್ತಿಗಳೇ; ಅದನ್ನು ಒಂದು ದಿನವಾದರೂ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಹಿಂದುಮುಂದಕ್ಕೆ ಕದಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪರಾಕ್ರಮದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವರಿಗಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಅವರ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ನಿಷ್ಕಂಟಕವಾಗಿಸಿದುದು ಹಿಂದೆ ಪುರುಷಕೇಸರಿಯ ನಖ, ಇಂದು ಪುರುಷಕೇಸರಿಯ ಶರವರ್ಷ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ನಿರ್ಜರರೂ ನರಾಧೀಶನ ಸ್ನೇಹಿತರು, ಸಹಾಯಕರು, ಸೇವಕರು. ಅಲ್ಲಿ ಊರ್ವಶಿಯನ್ನು ಪುರೂರವನಿಗೆ ದಾನಮಾಡಿದವರು ಸುಮನಸರು; ಇಲ್ಲಾದರೋ ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ದಾನಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ. ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಸತ್ತ್ವವಾದ 'ದೈವ' ಅಥವಾ 'ವಿಧಿ'ಯೆಂಬುದಿದೆ, ಅದರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು, ಎನ್ನೋಣವೆ? ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆ ಯರ ಪ್ರಥಮ ಸಮಾಗಮ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದುದಿನ ಜರುಗಬಹುದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ವಿಧಿಯನ್ನು ಕುರಿಯುವ ಹಂಗಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ನಲ್ಮೆ ನಿಶ್ಚಲ ಸತ್ತ್ವ

ದಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯಾಗಿ ಅಂಗುಲೀಯಕ ಲಭಿಸಿದಂತೆ ಅವರ ಪುನಸ್ಸಂಧಿ ಇಂದಲ್ಲ ನಾಳೆ ಆಗಬಹುದು; ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಧಿಯ ಕೈವಾಡ ಕಡಮೆ. ಉಳಿದಿರುವುದು ವಿಯೋಗ. ಅದಕ್ಕೆ ಏಕೈಕ ಕಾರಣ ಅಂಗುಲೀಯಕದ ಅಪಹಾರ; ಆಕಸ್ಮಿಕವೇ ತಸ್ಕರ. ಇಲ್ಲಿ, ಉಂಗುರ ಶಕುಂತಳೆಯ ಬೆರಳಿನಿಂದ ಜಾರಿ ಬೀಳುವುದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಭವನೀಯವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು: ದುಷ್ಯಂತನ ಉಂಗುರ ಅವಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡದು; ಖುದ್ದಾಗಿ ಹೋಗಿ ರಾಜನನ್ನು ನೋಡಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಯೋಚನೆ ಅವಳಿಗಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ; ನಾಲ್ಕೈದು ತಿಂಗಳಿನಿಂದ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಕೂಡಿಬರಲಿರುವ ಮುಹೂರ್ತದ ಸಂಭ್ರಮ, ಆತುರ; ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರೇಮದ ಅಗಾಧ ಭರವಸೆ; ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹದ ಪುಳಕ — ಉಂಗುರ ಕಳೆದುಹೋಗುವುದು ಏನು ಹೆಚ್ಚು? ಹೀಗೆ ಆಕಸ್ಮಿಕದ ಆಕಸ್ಮಿಕತೆಯನ್ನೂ ಕೊಂಚ ಇಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯಹೇಳಬೇಕಾದುವನ್ನು ಹೇಳದೆ ಸಖಿಯರು ಕದವನ್ನು ತೆರೆದಿದ್ದಾರೆ; ಶಕುಂತಳೆ ತನ್ನ ಸಡಗರದಲ್ಲಿ "ಅಪ್ಪಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದು" ಎಂಬ ಚೀಟಿಯನ್ನು ಬಾಗಿಲಿನ ಮೇಲೆ ಅಂಟಿಸಿದ್ದಾಳೆ: ಒಳಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗುತ್ತದೆ ಆಕಸ್ಮಿಕ!

ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸೋಣ ವಿರಹವೇದನೆಯನ್ನು. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ ದುರ್ಜನರಾರೂ ಇಲ್ಲ; ದುಷ್ಟತೆಯ ಸುಳಿವೇ ಇಲ್ಲ; ಆದರೂ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಛೀಗುಟ್ಟುವ ನರಳಾಟ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದುದು ಹೇಗೆ? ಸಜ್ಜನರೇ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ, ಸ್ನೇಹವೇ ಶತ್ರುತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ, ಪ್ರೇಮವೇ ಘಾತಿಪಡಿಸುತ್ತದೆ, ಅಯತ್ನಿತವಾಗಿ, ಅವಜ್ಞತೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ. ಶಾಪಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಯರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇತಕ್ಕೆ?

ರಕ್ಷಿತವ್ಯಾ ಖಲು ಪ್ರಕೃತಿಪೇಲವಾ ಪ್ರಿಯಸಖೀ ।
ಕೋ ನಾಮೋಷ್ಣೋದಕೇನ ನವಮಾಲಿಕಾಂ ಸಿಂಚತಿ ।

ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರಿಯಸಖಿಗೆ ಆಗುವ ಅನಾಹುತ! ಹಾಗೆಯೇ ರಾಜ ಮಾಢವ್ಯನಿಗೆ ಹೇಳುವ 'ಸುಳ್ಳು'. ವಿದೂಷಕನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಭಕ್ತಿಯ ಮಿತ್ರತ್ವ ಇರುವುದು ನ್ಯಾಯವೆ; ಆದರೆ ರಾಜವಚನವನ್ನು ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತಿಗೆ ಸಮಾನವೆಂದು ತಿಳಿಯುವಷ್ಟು ದೂರ ಅದು ಹೋಗಬೇಕೆ? ಅವನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಆತ್ಮಗತ ಏಳಲೇಬಾರದೆ: "ಎಲ ಇದೇನು, ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಗೆಳೆಯ? ತಾಪಸಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು

ನ ತಾವದೇನಾಂ ಪಶ್ಯಸಿ ಯೇನೈವಮವಾದೀಃ ।
ತದ್ರೂಪಮನಘಂ ನ ಜಾನೇ ಭೋಕ್ತಾರಂ ।
ಚಿನ್ತಯ ತಾವತ್ಕೇನಾಪದೇಶೇನ ಸಕೃದಪ್ಯಾಶ್ರಮೇ ವಸಾಮಃ ।

ಎಂಬ ವ್ಯಗ್ರನುಡಿಗಳನ್ನು ನುಡಿದ ಕೆಲನಿಮಿಷದ ಹಿಂದೆ; ಈಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅದೆಲ್ಲ 'ಪರಿಹಾಸವಿಜಲ್ಪಿತ'ವೆನ್ನುತ್ತಿರುವ: ನಂಬಬಹುದೆ?" ಇಲ್ಲ, ರಾಜನ ಮಾತು ಅವನಿಗೆ "ಪರಮಾರ್ಥ". ಅಲ್ಲದೆ, ತನಗಾಗಿರುವ ಬಿಡುಗಡೆ, ಅರಮನೆಗೆ

ತೆರಳುವ ಮಹೋಲ್ಲಾಸ, 'ಯುವರಾಜಪದವಿ'ಯ ಸೊಕ್ಕು, ಪರಮ ಭೋಜ್ಯ ಪ್ರಸಾದದ ನಿರೀಕ್ಷೆ—ಮಾಢವ್ಯ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ "ಅಥ ಕಿಂ" ಎನ್ನದೆ ಮತ್ತೇನು? ಮಾಢವ್ಯನ ನಿಶ್ಶಂಕೆಯ ಈ ಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ವಾಸ ಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಕೊರೆದು ಸುರಂಗ ಮಾಡುವಂಥ ನೆಚ್ಚಿಕೆ; ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗೇಣ ಅದು ವಿಷಾದ ಕಾಡುಹಂದಿ ತೂರಿಬರುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೆ! ಹೀಗೆ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ನೋವಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಭಾಗವಿದೆಯೆಂಬ ಸತ್ಯಾಂಶದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ನೇಹ ಭಕ್ತಿಗಳೂ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದಮೇಲೂ ಪಂಜು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. ಇದನ್ನು ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನ "ಈಡಿಪಸ್"ದಲ್ಲಿಯೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ "ಒಥೆಲೊ" "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್" "ಲಿಯರ್"ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ಅದೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಕಟಕಿಯ ಅತ್ಯದ್ಭುತ ಮರ್ಮ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ನ್ಯಾಯದ ಪರಮಾಧಿಕಾರವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ: "ದುಷ್ಕೃತ್ಯಗೈದವನಿಗೆ ದಂಡನೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ಸಂಕಟ; ಮನುಷ್ಯಪಾತಕ ಕೂಗಿ ಕರೆಯುತ್ತದೆ ದೈವಿಕ ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು; ಕೆಲವು ಸಾರಿ ದುಃಖ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗದೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ!" ಇವೇ ಅವನ ಘೋಷಣೆ. ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಇನ್ನೂ ಕೊಂಚ ವಿಶಾಲ ಗೊಳಿಸಿದ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು; ಆವಶ್ಯಕ ಅನುಬಂಧವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೇರಿಸಿದ ಹಿರಿಯ ಕವಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ: "ದುರುದ್ದೇಶ ದುಷ್ಕಾರ್ಯದಿಂದಲೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ ಸಂಕಟ; ಸದುದ್ದೇಶ ಸತ್ಕಾರ್ಯದಿಂದಲೂ ಅದಾಗಬಹುದು ಆಗಾಗ. ಸಂಕಟ ಏತಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೋ ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾಗದು, ಅದೊಂದು ರಹಸ್ಯ. ಅದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದೂ ಆಗಬಹುದು. ಅದಿರಲಿ: ಮನುಷ್ಯನ ಆಳವನ್ನೂ ಸಾಹಸ ವನ್ನೂ ಪರಿಭಾವಿಸೋಣ; ಅವೂ ಒಂದು ಚೋದ್ಯ!" ಕಾಳಿದಾಸ ನಮಗೆ 'ಬೋಧಿಸುವ' ಪಾಠವೂ ಈ ತರಹದ್ದೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಘೋರವೇದನೆ, ಅದನ್ನು ತಳೆಯುವ ಧೀರ ವ್ಯಕ್ತಿಬಲ—ಎರಡು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಅಂಶಗಳೂ ಒಡೆದು ಮೂಡಿವೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದಲ್ಲಿ. ಅವು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಮೂರನೇ ಅಂಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬೆರಳು ಮೂಗಿನ ಕೌತುಕ! ಮಾನವಜೀವನ ಎಷ್ಟು ದಾರುಣ, ಎಷ್ಟು ವೈಭವಯುಕ್ತ, ಎಂಥ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಎಂಥ ಸೋಜಿಗ! ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿವರಿಸಿದ ಭೀತಿ (fear) ಕನಿಕರ (pity), ಈಚೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವಕ್ಕೆ ಜೊತೆಗೂಡಿಸಿದ ಶ್ಲಾಘನೆ (admiration) ಯೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಮೋಸಹೋಗಬಾರದು ನಾವು; ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜನಿಸುವುದು ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಧೈರ್ಯ ಶಾಂತಿಗಳ ಮಿಶ್ರಭಾವ (serenity); "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಲಭಿಸುವುದೂ ಅದೇ ಮಿಶ್ರಭಾವ.

"ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಸ್ತೋತ್ರದ ಪ್ರಗಾಥವೆಂದು ಬಣ್ಣಿ ಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ನೆಮ್ಮದಿಯಿರಲಿ ಕೋಟಲೆ ಬರಲಿ, ಪ್ರೇಮವಾಗಲಿ ಕಾಳಗ ವಾಗಲಿ, ಸತಿಯನ್ನು ಸಂತೈಸುವುದಾಗಲಿ ದೇವಗುರುವಿನ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವುದಾಗಲಿ,

ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೊ ತೊರೆದುಬಿಡುವುದೊ ಎಂಬ ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲಿ ಬಾಲಕನ ಗಲಭೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವ ಸಣ್ಣ ವಿಚಾರವಾಗಲಿ ಅಕುಟಿಲವೂ ನಿರ್ಮಲವೂ ಆದ ಋಜುತ್ವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೊಂದೇ ಸರಿಯಾದ ರಾಜ ಮಾರ್ಗ. ಅದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಏನೊ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲಾಭ ನಷ್ಟ ಆವುದೊ, ಮುಂತಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಛಾಯೆಗೂ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಕೂಡದು. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಳೆಯರ ಚರಿತೆ ಎಷ್ಟು ಶುಭ್ರವಾದುದು, ಎಷ್ಟು ನೇರವಾದುದು, ಗಮನಿಸಿ. ಅದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲವೆ ಅವರಿಗೆ ಕಾಶ್ಯಪನ ವಿಶ್ವಾಸ, ಮಾರೀಚನ ಹರಕೆ ಎರಡೂ ಸಿಕ್ಕಿದುದು ? ಶಕುಂತಳೆಯ ನಡತೆ ಸಂತತವಾಗಿ ಅಕೃತ್ರಿಮದ ಸರಳಗತಿಯುಳ್ಳದ್ದು; ಸಖಿಯರ ಅತಿಪ್ರೇಮದ ಅತ್ಯಂತ ಸದಭೀಷ್ಟದ 'ಕಪಟ'ದಿಂದ ಅವಳಿಗಾಗುತ್ತದೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ತೊಂದರೆ. ದುಷ್ಯಂತನೂ ಸದಾ ಸೀದಾ ವರ್ತಿಸತಕ್ಕವನೆ ; ಆದರೆ ವಂಚನೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ 'ವಂಚಿಸುತ್ತಾನೆ' ಆಪ್ತ ಕೆಳೆಯ ನನ್ನು ; ಅದೂ ವಿಪರೀತಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ. ಅವನ ಕೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರ ಗೋಪ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ತಾನೇತಾನು ; ಆದರೂ ಸರಳರೇಖೆ ಕೊಂಚ ಕೊಂಕಾಗಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದೇ ಸಾಕು ಪೀಡೆಯ ಸಿಡಿಮದ್ದು ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಢಮಾರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ. ಜೀವನದ ಸಮತೋಲ ತಲ್ಲಣ ವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾದವೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು !

ಹೀಗೆ ನಾನಾ ಗಹನ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿಯಾಗಿದೆ "ಶಾಕುನ್ತಲ". ಅದು ನಿಜಾಂಶ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಆಮೇಲೆ ಡಾ. ಕೀತನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಓದಿ ಬೀರಬಹುದು ಹುಸಿನಗುವನ್ನು : "ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೃತಿ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದರೂ, ಅವನು ತನ್ನ ವೀರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ನಾಟಕಗಳ ಲ್ಲಾಗಲೀ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟದ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಏನೂ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅನ್ಯಾಯ."[೨೧೦] "ಇಂಡಿಯದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಜೀವನದ ವಿರಚನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಪ್ರಪಂಚದ ಆಗುಹೋಗನ್ನಾಗಲೀ ಕಂಡು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಆತಂಕವಿಲ್ಲ. ಯಾವೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅತೃಪ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇಂಡಿಯದ ಸಮಾಜರಚನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆ ಆತ."[೨೧೧] ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಪಕ್ಷಪಾತಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿದ್ದಾನೆ ಈ ಮಹಾಪಂಡಿತ ; ಹಾಗೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಶೀವಿಯ ವಾಸನೆಯೂ ಕೊಂಚ ಇದೆ ಈ ವಚನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ. ಕೀತ್ ಹಾಗಿರಲಿ, ನಮ್ಮ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬ ಪಂಡಿತರಿಗೂ ಅದೇ ಅಭಿಮತ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ : "ಪ್ರಪಂಚದ ಕೋಟಲೆಗಳು ಕೋಟಲೆಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಅವನಿಗೆ? ಅವುಗಳಿಂದ ಅವನಿಗಾಗುತ್ತದೆಯೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿಭಂಗ ? ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಯೋಚನೆ

.... ಇತರ ಮಂದಿಯ ವ್ಯಥೆಗಾಗಿ ಅಳುವ ಪುರುಷನಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ ಎಂಬುದು ನಿಶ್ಚಯ.''[೨೧೨] ಶಕುಂತಳೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವಾಗ ಕಣ್ವನ ಮಾತು :

ಶಮಮೇಷ್ಯತಿ ಮಮ ಶೋಕಃ ಕಥಂ ನು ವತ್ಸೇ ।

ಅವಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾದಾಗ ಸಖಿಯರ ಮಾತು :

ಹದ್ಧೀ ಹದ್ಧೀ ! ಅನ್ತರಿಹಿದಾ ಸಉನ್ದಲಾ ವಣರಾಈಏ ।

ಐದನೇ ಆರನೇ ಅಂಕ ಪೂರ್ತಿ, ಏಳನೇ ಅಂಕದ ಭೇಟಿ — ಇವನು ಕಂಠದಿಂದ ಕೊರೆಯುವಾಗ ತಾಳಪತ್ರ ಅದೆಷ್ಟುಸಾರಿ ಒದ್ದೆಯಾಯಿತೋ ಸಾಕ್ಷಿ ಶಾರದಾದೇವಿಗೆ ಗೊತ್ತು ! ಮರುಕದರಿದ್ರನೇ ಈ ಮಹಾಕವಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ''ಶಾಕುನ್ತಲ''ದಲ್ಲಿ ? ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಕಲಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಪ್ರಥಮ ಪಾಠ ಇದು : ''ಪೂರ್ಣ ಹೃದಯದಿಂದಲೂ ನಿಶ್ಶೃಂಖಲ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದಲೂ ನಡೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಳಿಗೆ !'' ("With a whole heart and free mind"—Mark Van Doren). ಹಾಗೆ ''ಶಾಕುನ್ತಲ''ದ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುವವ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದಷ್ಟೂ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಅದಾರ ಉದಾರ ಸತ್ವವನ್ನು, ಬಯಕೆಯಿದ್ದಷ್ಟೂ ಭೋಗಿಸಬಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಾನಂದವನ್ನು !

೧೧. ಶೈಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ

ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಕೃತಿಯೇ "ಶಾಕುನ್ತಲ"? ಅದರ ಸಮಾಪ್ತಿಯೇ ಅವನ ಕಾವ್ಯಕೃಷಿಯ ಸಮಾಪ್ತಿಯೆ? "ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ"ಕ್ಕೆ ಆ ಮರ್ಯಾದೆ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ (ಉದಾ: A. W. Ryder - Quoted K S R S - Vol I: P. 245); "ರಘುವಂಶ"ವೇ ಕಡೆಯದೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ (ಉದಾ: ಎಂಲ – ಪು. ೩೩೪). ವಿದ್ವದ್ವರ್ಗದ ಬಹುಭಾಗ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಭರತವಾಕ್ಯವೇ ಕವಿಯ ಭರತವಾಕ್ಯವೆಂಬ ಊಹೆಗೆ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನಿತ್ತಿದೆ.[213] ನಮಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಅವನ ಏಳು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ಅವನ ಕೊನೆಯ ಅವಧಿಗೆ ಸೇರಿದುದು ಎಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಪಳಗಿದ ಕೈಯನ್ನೂ ಕಲಾಪರಿಪಾಕದ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಿವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಿಪಡೆದ ಆತ್ಮವನ್ನೂ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ತ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು ನಾವು. ಮಾತಿಗೋಸ್ಕರ ಒಂದು ಮಾತೂ ಇಲ್ಲ, ಭಾವಕ್ಕೋಸ್ಕರವೂ ಇಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಅರ್ಥಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ಪಾತ್ರಗಳ ಜೀವಂತ ವಿವಿಧ ಶಿಲ್ಪ, ಅವುಗಳದ್ದೇ ಆದ 'ದನಿ' ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಭಾಷಾ ಧಾಟಿ, ಗಂಭೀರನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ—ಒಂದೊಂದೂ ಬಲವಾದ ಪ್ರಮಾಣ. ಆದರೆ ಒಂದು ಶಂಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕವಿತಾ ಮಹಾನಾರಿಕೇಳದ ನೆತ್ತಿಗೆ ಹತ್ತಿ ಕೆಂದೆಂಗು ಒಂದನ್ನೇ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಕೆಡವಿ ಇಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆಯೇ ಕವಿ? ಅವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯುಂಟಾದರೂ 'ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಡವು ಮತ್ತೊಂದು ಕೆಡವು' ಎಂದು 'ತಗುಳ್ದು ಬಿಚ್ಚಟಿಸದೇ' ಸುಮ್ಮನಿರುತ್ತಾರೆಯೆ ಇಷ್ಟಮಿತ್ರರು? ಇದೂ ಒಂದು ಕಾಳಿದಾಸ ಸಮಸ್ಯೆ. ಹೋಗಲಿ. ನೀಲಲೋಹಿತನಲ್ಲಿ ಅವನು "ಪುನರ್ಭವಂ ಕ್ಷಪಯತು" ಎಂದು ಬೇಡಿದನಲ್ಲವೆ? ಅದನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ ಮಹಾದೇವ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅಳಿವೇ ಇಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೀರ್ತಿದೇಹಕ್ಕೆ; ಐವತ್ತು ನೂರು ಸಂವತ್ಸರಕ್ಕಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ಸನಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಂತೆ!

ಸರಳವೂ ಸುಲಭವೂ ಆದ ಪದವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ರುಚಿಯನ್ನೂ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಕೂಡಿಸುವುದು ಎಂಬ ಕಲಾರಹಸ್ಯ ಕೈವಶವಾಗಿತ್ತು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಒತ್ತಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮಾತುಕಥೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ, ಹಾಗೂ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಬಳುಕುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ಎಷ್ಟು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೋ ಅಷ್ಟು ಹಿತಕರ. ಪ್ರಿಯವಾದ ಸಮಾಸಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯಾಗಲೀ

ವಿಶೇಷಣಗಳ ಆಲಿಕಲ್ಲಾಗಲೀ ಘನಶಬ್ದ ಗುಂಫನದ ನಿರಂತರ ಗುಡುಗಾಗಲೀ ತೊಂದರೆಗೊಳಿಸದು ಓದುಗರನ್ನು. ಅವನ ರೂಪಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯೆಲ್ಲವೂ 'ನಿಜವಾದ' ಸಂಭಾಷಣೆ. ನಾಟಕದ ಗದ್ಯದ ಮೇಲೆ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿದೆ ಡಾ. ರೇಯಿಂದ: "ಅದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಗದ್ಯ. ಆಗ ಈಗ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದ ಗದ್ಯವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ ಅದು." "ಕಾಳಿದಾಸ ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ವಿದ್ವಾಂಸವರ್ಗಕ್ಕೆ ಆಡುವ ಮಾತಾಗಿತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ."[214] ಅದೇ ವಿವರಣೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ ನಾಟಕದ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ. ಪದ್ಯವಾದರೇನು ಗದ್ಯವಾದರೇನು ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯ ವೈಖರಿಯೆ; ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವು ಸಮಂಜಸವಾಗಿರಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿದರೆ, ಅಂದಚಂದವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿ. ಲೋಕಸಾಧಾರಣವಾದ ವಚನವನ್ನು ಉಕ್ತಿಗೈಯಬೇಕಾದರೆ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ, ಪದ್ಯಸರಣಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜಕ, ಉಚಿತ, ಅಗತ್ಯ. ಕಾರ್ಯನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಕ್ಕೆ, ಮಾನಸಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವಾಗ, ಅತಿ ತೀಕ್ಷ್ಣರಾಗ ಮೂಕತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೂಕುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯಸರಣಿ ಹೆಚ್ಚು ಉಚಿತ, ಉಪಯುಕ್ತ. ಕಾಳಿದಾಸ ಹೇಗೆ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ನಯನಾಜೂಕಿನಿಂದ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಸರಳ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಬಿಟ್ಟು ಸುಮ್ಮನಾಗಕೂಡದು ರಸಜ್ಞರು; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಸರಳತೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸರಳತೆಯಂತೆ: ಹತ್ತೆಂಟು ಅಂಶಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ, ಸಮನ್ವಯ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊರಗೆ ತೋರಿಸುವ, ಇಂದ್ರಜಾಲವಿದೆ ಅದರಲ್ಲಿ. ಲಕ್ಷ್ಯವಿಟ್ಟು ಪಿಕ್ಕಿ ನೋಡಿದಷ್ಟೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ನಮಗೆ. ಅರಬಿಂದೊ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇನೋ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ: "ಇವೇ ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಕುರುಹುಗಳು: ಸಾಂದ್ರವಾದರೂ ಎಂದೂ ಥಟ್ಟನೆ ಏಳದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಮೆತ್ತನೆಯ ಗುರುತ್ವ ಮತ್ತು ಸರಾಗ ವೈಭವ, ಪದ್ಯಬಂಧದ ಘನ ಸಾಮರಸ್ಯ, ಬಲಿಷ್ಠವೂ ಸ್ಫುಟವೂ ಆದ ಚಂದದಿಂದ ಕೂಡಿ ಉಳಿಗೆಲಸದಿಂದ ಆದಂತಿರುವ ಗದ್ಯ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೇಲಾಗಿ ತೂಕವಾದುದೂ ಮಿತವಾದುದೂ ಬಣ್ಣ ಮಾಧುರ್ಯಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾದುದೂ ಆಗಿ ವೀರಕಾವ್ಯಯೋಗ್ಯವಾದ ಪದಗುಚ್ಛ; ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ಶ್ಲಾಘ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳುಕುತ್ತದೆ."[315] ಆದರೆ, ಶೈಲಿಯ ಇದೇ ನಾದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆಂಬ ಆತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಶೈಲಿ ಅನನುಕರಣೀಯವಾಗಿ ತಾನೊಂದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿ: ಪರಿಪುಷ್ಟಿ—ಸರಳತೆ, ಲಾಲಿತ್ಯ—ಘನತೆ, ಸೌಲಭ್ಯ—ಬಿಗಿ, ಸಲೀಸು—ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು, ಅಯತ್ನಿತತ್ವ—ದೀರ್ಘಕೃಷಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸದರ—ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಮರ್ಯಾದೆ,

ಇಂಪು—ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿರೋಧ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅನೂನ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿ ನೋಡೋಣ? ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಪಾತ್ರ ಆಡುವ ಮಾತು ಬ್ರಹ್ಮಲಿಖಿತವಾದುದೋ ಎಂಬಂತೆ ಅನುರೂಪವಾದದ್ದು, ಬೇರೊಂದನ್ನು ಯಾರೂ ಯೋಚಿಸಿ ತಂದಿಡಲಾರರು—ಇದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೇಲ್ಮೆ. ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾಢವ್ಯ

ಭೋಃ ತಿಸ್ರಸ್ತತ್ರ ಭವತ್ಯೋ ದೃಶ್ಯನ್ತೇ। ಸರ್ವಾಶ್ಚ ದರ್ಶನೀಯಾಃ। ಕತಮಾತ್ರ ತತ್ರಭವತೀ ಶಕುನ್ತಲಾ।

ಎನ್ನುತ್ತ ಅನುಮಾನಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಅರ್ಥಪೂರಿತವೂ ಆಗಿದೆ ಭಾವಿಸಿ. ಸರ್ವದಮನ

ಜಿಮ್ಭ ಸಿಂಗ ದನ್ತಾಇಂ ದೇ ಗಣಇಸ್ಸಂ।

ಎನ್ನುವಾಗ, ತುಂಟ ಬಾಲಕನ ಆಕುಟಿಲ ವರ್ತನೆಯನ್ನೂ ಬಾಲಭಾಷೆಯ ಗಾಯನ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸವಿಯುತ್ತೇವೆ ನಾವು. ನಾಟಕವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಉದ್ಧರಿಸ ಬಹುದಲ್ಲವೆ ಶೈಲಿಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ?

ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಓದುಗರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ನುಸುಳ ಬಹುದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಲಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ 'ಆರ್ಯೇ' 'ಆಯುಷ್ಮನ್' 'ಭಗವನ್' 'ಭದ್ರೇ' 'ಜಾನುಕ' 'ಮಾತಲಿ' 'ವತ್ಸೇ' 'ಮಹಾಭಾಗ' 'ವಯಸ್ಯ' 'ಅನಸೂಯೇ' 'ಹಲಾ ಸಉನ್ದಲೇ' ಮುಂತಾದ ಸಂಬೋಧನಾ ವಾಚಕದ ವೈವಿಧ್ಯ ಸೂಕ್ತತೆ ಸತ್ಯ ಸಾರ್ಥಕತೆಯಿಂದ ಬೆರಗಾಗದಿರು ವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅವೆಲ್ಲ ಹಾಗಿರಲಿ. ಮಾತಲಿ ಬಂದು "ಏತ್ವಾಯುಷ್ಮಾನ್। ಭಗವಾನ್ಮಾರೀಚಸ್ತೇ ದರ್ಶನಂ ವಿತರತಿ।" ಎಂದಕೂಡಲೇ, ದುಷ್ಯಂತ ಸಡಗರ ಗೊಂಡು ಕೂಗುತ್ತಾನೆ:

ಶಕುನ್ತಲೇ, ಅವಲಮ್ಬ್ಯತಾಂ ಪುತ್ರಃ। ತ್ವಂ ಪುರಸ್ಕೃತ್ಯ ಭಗವನ್ತಂ ದ್ರಷ್ಟು ಮಿಚ್ಛಾಮಿ।

ಇಲ್ಲಿ 'ಶಕುನ್ತಲೇ' ಎಂದು ಬಾಯಿತುಂಬ ಸಂಬೋಧಿಸಿರುವುದರ ಹೊಸತನವೂ ಅಚ್ಚರಿಯೂ ಅಪೂರ್ವ ಔಚಿತ್ಯವೂ ಮಹಾಲಾವಣ್ಯವೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ; ಗಮನಿಸಿರುವವರಿಂದ ಆಗಿರುವ ಟೀಕೆ ಈ ಬಗೆಯವು: "ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕರೆಯುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ದೊರೆ ಅದನ್ನು ಮರೆತಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ."[216] "ದೊರೆಗೆ ಆನಂದಾವೇಶ; ಆದ್ದರಿಂದ ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ ಅದನ್ನು.[217] ಇಲ್ಲಿ ಅನುನಯವೋ ನಯಭಂಗವೋ ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞಾನ ಖಚಿತವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಋಜುವಾತು ಮಾಡುವ ಯೋಗ್ಯ ಉದಾ ಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸವತ್ತಾದುದು ಇದು. "ಅಪಿ ತಪೋ ವರ್ಧತೇ।" ಎಂಬ

ಸಾಧಾರಣ ಕುಶಲವಚನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಶಕುಂತಲಾದುಷ್ಯಂತ ಬಾಂಧವ್ಯ, "ಭೀರು" "ಪ್ರಿಯೇ" ಇತ್ಯಾದಿ ಹೃದಯ ಮರ್ಮರದ ಸಹಜ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, "ಭದ್ರೇ" ಎಂಬ ರಾಗಹೀನ ಪರುಷಾಭಿಧಾನದಿಂದ ವಿರಹ ವಿಪತ್ತನ್ನು ಧ್ವನಿಗೈದು, "ಸಾರಂಗಾಕ್ಷೀ" 'ಪ್ರಿಯೇ' 'ಅಕಾರಣ ಪರಿತ್ಯಕ್ತೇ' ಮೊದಲಾದ ಪರಿತಾಪ ವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನಲುಗಿ, ಪುನಃ 'ಸುಂದರಿ' 'ಪ್ರಿಯೇ' 'ಸುತನು' ಎನ್ನುವ ಲಲಿತ ಸಾಂತ್ವನದ ಸಂಯೋಗ ಸಂತಸವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತಿಮಘಟ್ಟ ವಾದ ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುವುದರಲ್ಲಿದೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ದುಷ್ಯಂತ ತನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ಯನ್ನು ಈಗ "ಶಕುಂತಳೇ"* ಎಂದು ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದು ಸಾಂಸಾರಿಕವಾಗಿದೆ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ, ಮುದ್ದಾಗಿದೆ! ಮಹಾಕವಿಯಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾವನೂ ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಆಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಅಡಕಮಾಡಲಾರ!

ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನೋ ವಾಕ್ಯಭಾಗವನ್ನೋ ಪ್ರಸ್ತಾವದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅದರ ಪಠನವನ್ನು ಅತಿಶಯ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಸಗುವಾಗ, ಆ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಮುಖ್ಯಾ ಮುಖ್ಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಕುಂದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭರವಸೆ ಬೇಕು; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅನರ್ಥವಾಗ ಬಹುದು. ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಉಂಗುರವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಲಾಪಗೈಯುತ್ತಾನೆ ದುಷ್ಯಂತ:

ತವ ಸುಚರಿತಮಂಗುಲೀಯ ನೂನಂ ಪ್ರತನು ಮಮೇವ ವಿಭಾವ್ಯತೇ ಫಲೇನ।
ಅರುಣನಖಮನೋಹರಾಸು ತಸ್ಯಾಶ್ಚ್ಯುತಮಸಿ ಲಬ್ಧಪದಂ ಯದಂಗುಲೀಷು॥
(VI – ೧೧)

ಇಲ್ಲಿ ಬಹುವಚನವೇತಕ್ಕೆ, ಒಂದೇ ಉಂಗುರ ಇರುವಾಗ? ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಮಾ ಧಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು; ಅ) ಗಂಡಸಿನ ಉಂಗುರವಾದ್ದರಿಂದ ಶಕುಂತಳೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಬೆರಳುಗಳಿಗೆ ತೊಡಿಸಿ ತೆಗೆದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಸಮ ನೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯ್ತು. ಆ) ಪ್ರಿಯತಮನ ಉಡುಗೊರೆಯಾದ್ದ ರಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ದಿನದಿನವೂ ಅದನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಬೆರಳಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಳು. ಇ) ಕಾದುಕಾದು ಕೃಶಳಾದ್ದರಿಂದ ಬೆರಳಿಂದ ಬೆರಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಬಿತ್ತು. ಈ) ಅವಳ ಯಾವ ಬೆರಳಿಗೆ ಅದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿತ್ತೋ ಹೇಳಲಾರದೆ ದುಷ್ಯಂತ 'ಬೆರಳುಗಳು' ಎಂದುಬಿಟ್ಟ. ಯುಕ್ತಿಚಾತುರ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಾದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡಿಸ

---

* ಆರನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತ ರಾಜ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ವಯಸ್ಯ, ಅನ್ಯಚ್ಚ ಶಕುನ್ತಲಾಯಾಃ ಪ್ರಸಾಧನಮಭಿಪ್ರೇತಂ ವಿಸ್ಮೃತಮಸ್ಮಾಭಿಃ।" ಇಲ್ಲಿಯೂ ಶಕುಂತಳೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದಂತಲ್ಲವೆ? ಅಲ್ಲ; ಅದು ಸಂಬೋಧನೆ ಯಲ್ಲ, 'ಅವಳದ್ದೊಂದು' ಆಭರಣವೆನ್ನುವ ಬರಿ ಗುಣವಾಚಕ. ಅದರ ಸೂಕ್ತತೆಯೂ ಶ್ಲಾಘನೀಯ.

ಬಹುದು ಈ ಪಟ್ಟಗೆ. ಉ) ಒಂದೇ ಬೆರಳಲ್ಲಿ ಅದು ಇದ್ದರೂ ಅವಳ ಎಲ್ಲ ಬೆರಳು ಗಳಿಗೂ ಅದು ಒಟ್ಟು ಭೂಷಣವಾಗಿತ್ತು. ಊ) ಒಂದು ಬೆರಳಿಂದ ತೆಗೆದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕುವುದು ಅಯತ್ನಿತ ಪ್ರಣಯ ಚೇಷ್ಟೆಯಾಗಿತ್ತು ಅವಳಿಗೆ. ಋ) ಪ್ರಿಯನಿಂದ ವರ್ತಮಾನ ಬರದೆ ತಳಮಳದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಪರವಶಳಾಗಿರುವಾಗ ಉಂಗುರ ಬೆರಳಿಂದ ಬೆರಳಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯ ಕುರುಹಾಗಿ. ಎ) ಮಾಯಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಉಂಗುರವಾದ್ದರಿಂದ ಯಾವ ಬೆಟ್ಟಗೆ ಇಟ್ಟರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಗುತ್ತಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಏ) ಉಂಗುರ ಶಚೀತೀರ್ಥಕ್ಕೆ ಜಾರಿ ಬಿದ್ದದ್ದೇಕೆ? ಅವಳು ಒಂದೇ ಬೆಟ್ಟಗೆ ತೊಡಿಸಿ ಸುಮ್ಮನಿರುವುದರ ಬದಲು ಬೆರಳಿಂದ ಬೆರಳಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ — ಇದೇ ರಾಜನ ಊಹೆ. ಐ) ದುಷ್ಯಂತ "ನಗರ ಪರಿಘಪ್ರಾಂಶುಬಾಹುಃ"; ಶಕುಂತಳೆಗಾದರೋ "ಕೋಮಲವಿಟಪಾನುಕಾರಿಣೌ ಬಾಹೂ"; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಅಂಗುಲೀಯಕ ಅವಳ ಎರಡು ಅಂಗುಲಿಗಳಿಗೆ ಸಮವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒ) ವಿಪರೀತ ಪರಿತಾಪದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನ ಬುದ್ಧಿ ತ್ರಾಸ ಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಏಕವಚನಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಬಹುವಚನ ಬಂದಿದೆ. ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ನಿಜವಾಗಿ ಬಹುವಚನ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಏಕವಚನವೇ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಉಂಗುರ ಪತನವಾದ ದುರಾದೃಷ್ಟ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಶಕುಂತಳೆಯ ಬೆರಳುಗಳ ವಿಚಾರವಲ್ಲ.

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವ ನುಡಿಯುವ "ಅಸ್ಮಾನ್ಸಾಧು ವಿಚಿನ್ತ್ಯ ಸಂಯಮ ಧನಾನ್" ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು; "ಸಂಯಮಧನಾನ್" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನು? ಕಣ್ವನ ಇಂಗಿತವೇನು? ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾನಾ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ದ್ದಾರೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ. ಅ) ನಮಗೆ 'ಸಂಯಮ'ವೊಂದೇ ಸಂಪತ್ತು; ನಿನಗೆ ಕಳಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಕಾಣಿಕೆಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆ) ಏನು ಬಂದರೂ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುವವರಲ್ಲ ನಾವು; ಆದ್ದರಿಂದ ನೀನು ಅಂಜಿಕೆ ಏನನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳ ಬೇಡ. ಇ) ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಿದ್ದೇವೆ ನಾವು; ನಮ್ಮನ್ನು ಕುರಿತು ಸರಿಯಾದ ಗೌರವವಿರಲಿ ನಿನಗೆ. ಈ) ನೀನು ಮಹಾರಾಜ, ಐಶ್ವರ್ಯವಂತ; ತಪೋಧನವಿರುವುದರಿಂದ ನಾವೂ ಬಡವರಲ್ಲ; ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಯುಕ್ತ ವಾದದ್ದು. ಉ) ನಮ್ಮೊಂದಿಗಿದೆ ನಿಗ್ರಹ; ಆದರೂ ಹೇಗೆ ನಂಬುವುದು? ನಮ್ಮನ್ನು ರೇಗಿಸಬೇಡ, ಕಂಡೆಯಾ. ಊ) ಸಂಯಮದಿಂದ ಶೋಭಿತರಾದವರು ನಾವು; ನೀನು ನಮ್ಮ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾಗ ಏತಕ್ಕೆ ನಿಗ್ರಹವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಿಲ್ಲ? ಋ) ಸ್ವತಂತ್ರಳಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಒಲಿದಳೆಂದಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಸಹನೆ ತಾನೆ ಗತಿ? ಎ) ತಪೋಧನರಾದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ನಡತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಋಜುವಾದದ್ದು; ಉಚ್ಚಕುಲದವನಾದ್ದರಿಂದ ನೀನೂ ಹಾಗೆಯೇ ನಡೆಮುಕೊ. ಏ) ಸಂಯಮವೇ ನಮ್ಮ ಗುರುತಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚನ್ನೇನೂ ಬೇಡುವುದಿಲ್ಲ; ನಿನ್ನ ಮಹಿಷಿ

ಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳಾಗಲಿ ಶಕುಂತಳೆ, ಸಾಕು. ಐ) ನಾವು ತಾಪಸಿಗಳು, ನಮಗೊಂದೂ ತಿಳಿಯದು. ನೀನೂ ಇವಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ವಿವಾಹವಾದವರು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿನ್ನ ಪತ್ನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳಾಗಿರಲು ಇವಳು ಯೋಗ್ಯಳು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಲ್ಲೆವು. ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗರವ "ಗೃಹೀತಃ ಸಂದೇಶಃ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ; ಅವನು ಅರಸನಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸುವುದು ಇಷ್ಟೆ: "ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಿಂದ ನನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ನೀನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದೀಯೆ; ಅದನ್ನು ನಾನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿದ್ದೇನೆ." ಹೀಗೆ ಶಾಂತಿ ಪ್ರೀತಿ ಔದಾರ್ಯ ಕಣ್ವನ ನಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಇವೆಯೇ ವಿನಾ ಇನ್ನೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಅಮೂಲ್ಯವಾದೊಂದು ಕೃತಿ "ಶಾಕುನ್ತಲ"; ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ತಲೆಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಾಗಿ ಪದಪದವನ್ನೂ ಬಿಡದೆ ಅವಲೋಕಿಸುವುದರಿಂದ ಲಾಭವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: "ಶಕುಂತಳೆಯ 'ಮದನಲೇಖ'ಕ್ಕೆ ಏನಾಯ್ತೆಂದು ಕವಿ ನಮಗೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ"[೨೧೮] ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನೇಕರಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಈ ವಿಚಾರ. ಆದರೆ ಅದು ಉಪೇಕ್ಷೆಯ ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ಆ ಪಂಡಿತೋತ್ತಮನೇ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವಂತೆ ದುಷ್ಯಂತ ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಅದು ಮತ್ತಾರ ಕೈಯಿಗೂ ಬೀಳಬಾರದು. ಆ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಕವಿ.

ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಹೊತ್ತು ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಗೂ ಸಾಕಾದರೆ, ಕವಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಾಲೈಕ್ಯ(Unity of Time)ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಂತೆ. ಅಂಥ ಕೃತಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಏಕಾಂಕ ಅಥವಾ ಚಿಕ್ಕ ರೂಪಕ. ಕಾಲೈಕ್ಯ ಎಲ್ಲ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಶ್ವನೇಮವೆ? ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ೨೪ ಅಥವಾ ೧೨ ಘಂಟೆಯ ಸಮಯವನ್ನು ಪರಿಮಿತಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಲ್ಲಾದರೂ ಆ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ ಕಾರ್ಯಕಥೆಯ ಕಾಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ವಿವರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾದ ಕಟ್ಟಳೆಯೆಂದು ಸೂತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸ್ಪ್ಯಾನಿಷ್ ಪದ್ಧತಿಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಅದು ಹೊಂದುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕಂತೂ 'ನೆಗೆದುಬೀಳಲಿ ಕಾಲೈಕ್ಯ' ಎನ್ನುವ ಸ್ವೇಚ್ಛೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ 'ರೂಪಕವಿಧಿ' (?)ಯನ್ನು ತರುವುದು ನಿಜವಾಗಿ ಅಪ್ರಕೃತ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ, "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಆರು ಆರೂವರೆ ವರ್ಷವೂ "ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ"ದ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷವೂ ದೋಷವೆಂದು ಅಭಿಶಾಪ ಹೊರಿಸುತ್ತಾರೆ ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು. ನಮ್ಮವರಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಥ ದೂಷಣೆ ಏಳದೇ ನಿಂತಿಲ್ಲ.[೨೧೯] ಈ ಆಪಾದನೆಗೆ ಆಧಾರವೇ ಇಲ್ಲ. "ಶಾಕುನ್ತಲ"ವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಈಗ ಎಷ್ಟು ಮಾಸ ಕಳೆಯಿತು,

ಇದಾವ ಸಂವತ್ಸರ, ಎಂದು ಕೇಳುವ ಭಾರತೀಯ ಯಾವನಾದರೂ ಇದ್ದಾನೆಯೇ ? ಏಳನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಮರಿನರಸಿಂಹ ಸಿಂಹದ ಮರಿಯೊಂದಿಗೆ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ, ಅದೆಂತು ಕಳೆದುಹೋಯ್ತು ಆರು ವರ್ಷ ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರವನ್ನು ಎತ್ತುವವನು ರಸಿಕ ನೋಟಕನೆ ? "ದ್ವಿಕಾಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆ" (Double-Time Scheme) ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವವಾವುದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ. ಕೇವಲ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೋಸ್ಕರ "ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಕಥಾವಸ್ತು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು.

ಅಂಕ I : ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಮಾಸದ ದ್ವಾದಶಿ–ಸಾಯಂಕಾಲ ೪ ರಿಂದ ೬ ಘಂಟೆಯ ವರೆಗೆ.

ಅಂಕ II : ಮಾರನೇ ದಿವಸ.

ವಿರಾಮ : ಸುಮಾರು ೧೫ ದಿವಸ.

ಅಂಕ III : ಸಾಯಂಕಾಲ ೫ ರಿಂದ ೭ ಘಂಟೆಯ ವರೆಗೆ.

ವಿರಾಮ : ಸುಮಾರು ೧೫ ಅಥವಾ ೨೦ ದಿವಸ.

ಅಂಕ IV : ವಿಷ್ಕಂಭಕ—ಪ್ರಾತಃಕಾಲ.

ವಿರಾಮ : ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕೈದು ತಿಂಗಳು.

(ಎರಡು ಮೂರು ತಿಂಗಳೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ)

ಬೀಳ್ಕೊಡುಗೆ : ಕಾರ್ತೀಕ ಹುಣ್ಣಿಮೆ – ಪ್ರಾತಃಕಾಲ ೭ ರಿಂದ ೯ ಘಂಟೆಯ ವರೆಗೆ.

ಅಂಕ V : ಅದೇ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ೨ ರಿಂದ ೬ ಘಂಟೆಯ ವರೆಗೆ.

(ಮಾರನೇ ಪ್ರಾತಃಕಾಲ ೯-೩೦ ಘಂಟೆಯೆಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ)

ವಿರಾಮ : ಸುಮಾರು ಆರು ವರ್ಷ.

ಅಂಕ VI : ಸಾಯಂಕಾಲ ಸುಮಾರು ೫ ಘಂಟೆ.

ವಿರಾಮ : ಸುಮಾರು ಒಂದು ವಾರ ಅಥವಾ ಹತ್ತು ದಿನ.

ಅಂಕ VII : ಪ್ರಾತಃಕಾಲ.

ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕೊಂಚ ತ್ರಾಸವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಂಶ ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಕಂಭಕ ಆದಮೇಲೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸುವ ನಾಲ್ಕೈದು ತಿಂಗಳಿನ ವಿರಾಮ. ದುರ್ವಾಸ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಟ್ಟಿರುವುದು ಸರಿ ; ಆದರೆ ಆ ವಿಷ್ಕಂಭ ಮುಗಿದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ "ತತಃ ಪ್ರವಿಶತಿ ಸುಪ್ತೋತ್ಥಿತಃ ಶಿಷ್ಯಃ" ಎಂದು ಅಂಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ತುಸು ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಾಸಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗಿವೆಯೆಂದು ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಂಕದ ಆದಿಯಲ್ಲೇ ಏಕೆ ಬರಬೇಕು ವಿಷ್ಕಂಭ ? ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು ವಿರಾಮ ; ವಿಷ್ಕಂಭಕವಾದ ತರುವಾಯ ಪುನಃ ಆಗಬೇಕು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ವಿರಾಮ : ಈ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಕಾಲನೇಮ ಕೊಂಚ ಅಂದಗೆಟ್ಟಿದೆ. ಅದೇ ಐದು ಆರನೇ ಅಂಕಗಳ ನಡುವಣ

ಪ್ರವೇಶಕದಿಂದ ಏನೂ ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲ; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಪ್ರವೇಶಕದ ನಂತರ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲ. ನೋಟಕನ ವಿಭಾವನೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಕವಿ; ನೋಟಕನೂ ನಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಅಪನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ; ಆದರೂ ತೀರ ಆಭಾಸವಾಗದಂತೆ, ರಸಭಂಗವಾಗದಂತೆ, ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕವಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ.

೧೨. “ಶಾಕುನ್ತಲ”ದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ

ಸರ್ ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸನ ಭಾಷಾಂತರ ೧೭೮೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯ್ತು; ಅದನ್ನು ಫಾರ್ಸ್ಟರ್ (Georg Forster) ಎಂಬಾತ ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಗೆ ತರ್ಜುಮೆಗೈದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ೧೭೯೧ರಲ್ಲಿ. ಹರ್ಡರ್ ಷ್ಲೆಗಲ್ ಗೊಯಟೆ ಎಲ್ಲರೂ ಓದಿದ್ದು ಅದನ್ನೇ. ಭಾವಾವೇಶದ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿದ ಗೊಯಟೆ, “ಶಾಕುನ್ತಲ”ವನ್ನು ವಿಪರೀತ ಪ್ರಶಂಸೆಗೈಯುತ್ತ. ಅದನ್ನು ಅರಿಯದವರಿಲ್ಲ, ಉದ್ಧರಿಸದವರಿಲ್ಲ, ಇಂಡಿಯದಲ್ಲಿ; ಅದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ “ಶಾಕುನ್ತಲ” ಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಭ್ರಾಂತಿಪಡುವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಹೆಚ್ಚೆ. ಆದರೆ ಗೊಯಟೆ ಷ್ಲೆಗಲ್ ಮೊದಲಾದ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯೂರೋಪಿನ ನಾನಾ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿ, ಮತ್ತಾರು ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದ್ದಾರೆ, ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ? ಗೊಯಟೆ ಕೂಡ ಉತ್ಸಾಹಾತಿರೇಕದ ಆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅಂದದ್ದೇಕೆ, ಯಾವ ವಾತಾವರಣದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಎಂದ, ಅನಂತರ ಅವನೇ ಯಾವ ವಿವರಣೆಯನ್ನಿತ್ತ, ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಆಗ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ‘ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್’ ಎಂಬ ಪಂಥ ಷುರುವಾಗಿತ್ತು; ಅದರ ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಗೆ ೧೮, ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ ಅಚ್ಚರಿ ಕಥೆ, ಜನಪದ ಗೀತ, ದೂರದೇಶಗಳ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ಅಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳೆಂದರೆ ತಡೆಯಲಾಗದ ವ್ಯಾಮೋಹ; ಆದ್ದರಿಂದ “ಶಾಕುನ್ತಲ”ವನ್ನು ಕಂಡೊಡನೆ ಗೊಯಟೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಆವೇಗ ಉಕ್ಕಿಬಂದದ್ದು ಸಹಜವೆ. ಅವನೇ, ಕೆಲವು ಕಾಲಾನಂತರ ಹೀಗೆ ನುಡಿದ: ‘ಸಕೊಂಟಲ’ (Sakontala) ದ ಈ ತರ್ಜುಮೆಯನ್ನು ಜರ್ಮನರಾದ ನಾವು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದ ಉಬ್ಬಟೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ನಮಗಿತ್ತ ಸಂತೋಷ ಅದನ್ನು ನಮಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು.”[೨೨೦] ಹಾಗಾದರೆ ಗೊಯಟೆ ಸ್ತುತಿಸಿದುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕವನ್ನೋ ಫಾರ್ಸ್ಟರನ ಜರ್ಮನ್ ಗದ್ಯವನ್ನೋ? ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಗೊಯಟೆಯೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ; ಆದರೆ ಅವನನ್ನು ಉತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂದು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಕವಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ವಚನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿದೆ “ಶಾಕುನ್ತಲ” ಎನ್ನುತ್ತ ಭುಜ ತಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ ನಾವು? ಅರಬಿಂದೊವಿನ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಆಲಿಸಿ: “ಗೊಯಟೆಯಂಥ ಬರಿ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಒಂದು ‘ಶಕೂ

ನ್ತಲ'ಕ್ಕೆ ಹಿಡಿತವೇ ಇಲ್ಲದ ತಮರೂಪಿನ ಹೊಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಾಗುಣವೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೂ ಉಳ್ಳ ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿವಿವೇಕದ ಮನಸ್ಸು ಕಡಮೆ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ತೀರ್ಪನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ.''[221] ಈಚೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನೂ "ಶಾಕುನ್ತಲ''ವನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿ ಹೊಗಳಿರುವವರೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಕಲಿತ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು. ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವರದ್ದು 'ಹೋಗಲಿ, ಪಾಪ, ಒಂದೆರಡು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತನ್ನಾಡೋಣ!' ಎಂಬ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ. ಕೆಲವರಂತೂ— ಉದಾಹರಣೆ: ಕೀತ್, ಹಿಲ್ಲೆಬ್ರಾಂಟ್—ಕಟುವಾಗಿಯೇ ತೆಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಆರು ಕೃತಿಗಳು ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಗೆ ಇಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಯ್ತು ಒಂದು ಶತಮಾನ! ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಿಂದ ಈಚಿನವರೆಗೆ ಯೂರೋಪು ಅಮೆರಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತೆಂಟು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹುಟ್ಟಬಂದಿದ್ದಾರೆ; ವಿಶ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರಿಗೆ ದೃಢವೂ ವಿಶಾಲವೂ ಆದ ಆದರ. ಅವರಲ್ಲಾರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವಾವುದನ್ನೂ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಕೇವಲ ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಪಠಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನಾದರಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ, ನಮ್ಮ ಮಾತೃಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ದಾಸ್ಯ ದುರ್ವಿಧಿ!

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವದ್ಗೋಷ್ಠಿಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಬೀರುವ ದೊಡ್ಡ ಹೊರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೇ ಸೇರಿದುದು. ಅದನ್ನು ಎಸಗಬೇಕಾದರೆ, ಎಸಗಿ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತೊರೆಯುವುದು ಪ್ರಥಮ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರಮೇಯ (abstract generalization)ಗಳನ್ನೂ ರಸ ಆನಂದ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವಿಕ್ತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ 'ಉಪಮಾ ಕಾಳಿದಾಸಸ್ಯ' ಮುಂತಾದ ಗುಂಪುಕೂಗ (slogan)ನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸಿ, ಸ್ಫುಟವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ವ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ಸುವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪದ್ಧತಿ (concrete and realistic method) ಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಮೇಲಾಗಿ, ತೂಲನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ (comparative criticism) ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ್ದಿದೆ. ಒಂದೇ ಊರನ್ನು ನೋಡಿದವನು ಆ ಊರನ್ನೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಸಜ್ಞರು ತಲೆದೂಗಿ ಕೊಂಡಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಪಠಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಬೇಕು ನಿರ್ಮತ್ಸರದಿಂದ, ನಿರಹಂಕಾರದಿಂದ. ಮೇಲೆ ಕಾಣಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ತಳದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ, ನಯವೂ ಸತ್ಯವೂ ಆದ ಖಚಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಬೇಕು. ಪರಕೀಯರು ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯಲಿ ಬಿಡಲಿ, ನಮ್ಮ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗೆ ಅವು ಸಾಧನವಾಗುವುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ.

ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ "ಇಂಡಿಯದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್" ಎಂಬ ಅಭಿಧಾನವನ್ನಿಟ್ಟವ ಸರ್ ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸ್ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಡಾ. ರೂಬನ್. ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಮಾಡಿರಬಹುದು; ಏತಕ್ಕೆಂದರೆ ಅಂಥ ಉಪನಾಮಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಜೋನ್ಸ್ ನಿಸ್ಸೀಮ. ಕನ್ಫೂಷಿಯಸ್ "ಚೀಣದ ಪ್ಲೇಟೊ", ಗ್ರೀಸಿನ 'ಅಪಾಲೊ'ವೇ ಇಂಡಿಯದ 'ಕೇಶವ', ಕಲಾದೇವಿಯರೇ' (the muses) 'ಗೋಪಿಕೆಯರು' ಎಂದೂ ಅವನು ನುಡಿದ. ಆದರೆ ಇತರ ಪಂಡಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಆ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟಾತ ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್. ಅಂತೂ ಅದನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಪುನರುಕ್ತಿಗೈಯದವರು ವಿರಳ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರನ್ನು ಅವನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವವರೂ ಉಂಟು. ಟಿ. ಗೋಪಾಲರಾವ್ ಎಂಬ ಮಹಾಶಯ "ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರ ಮೆದುಳಿನ ಒಂದು ಚೂರಿನಿಂದ ನೀವು ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು!" ಎಂದನಂತೆ. ಅದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ, ಆಗ್ರಹದಿಂದ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ರಸಜ್ಞ.[೨೨] ಈ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ ವ್ಯರ್ಥ. ಪ್ರೊ. ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್ಕರ್ ಇತ್ತಿರುವ ತೀರ್ಪು ನ್ಯಾಯವೂ ಸತ್ಯವೂ ಆಗಿ ಸತ್ಕಾರಾರ್ಹ: "ಅವನಿಗೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೂ ಸಾದೃಶ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕು."[೨೩] ಆತನ ಪೀಠಿಕೆಯ lix ಮತ್ತು lx ಎರಡು ಪುಟಗಳನ್ನೂ ಮನಸ್ಸಿಟ್ಟು ಓದುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕ, ಅದರಿಂದ ಹೇರಳ ಪ್ರಯೋಜನ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರೊಡನೆ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ತೂಗಬೇಕಾದರೆ, ಅಂಥ ವ್ಯವಹಾರ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗದೇ ಇರಬೇಕಾದರೆ, ಇಬ್ಬರನ್ನು ನಾವು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು: ಫ್ರೆಂಚರ ರಾಸೀನ್, ಗ್ರೀಕರ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್. ರಾಸೀನ್ ಇದ್ದದ್ದು ೧೬೩೯–೧೬೯೯ರಂದು; ಅದು ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಲೂಯಿಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಯುಗ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ. ಆಗಿನ ಫ್ರೆಂಚರ ಕುಲೀನ ವರ್ಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಕವಿಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೂ ಆಸೆ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಯ್ತು ಅವನ ರೂಪಕ. ತನ್ನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕೀಯ ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಹರ್ಷದಿಂದ ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ. ನಾಜೂಕಾಗಿರಬೇಕು ಪಾತ್ರಗಳು, ಸೌಜನ್ಯವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮೀರಬಾರದು, ಔಚಿತ್ಯ ಆಳುತ್ತಿರಬೇಕು, ವಸ್ತು ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಾಲಗಳ ಐಕ್ಯ ಸುಸಂಘಟಿತವಾಗಿರಬೇಕು, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಉದ್ರೇಕ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಸಡಿಲತ್ವ ಬರಕೂಡದು—ಇಂಥ ಸೂತ್ರವಾವುದೂ ಅವನನ್ನು ಬಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕುಲೀನ ನಾಗರಿಕರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸಿ, ರಸಾತ್ಮಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ತುಂಬಿ, ರಂಗಕ್ಕೆ ಪೂರ್ತಿ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಿದ. ಅವನ ಕಥಾವಸ್ತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಎಡೆಗೊಡದೆ ನೇರವಾಗಿ ನಡೆದು ಮುಗಿಯುವಂಥಾದ್ದು. ಪ್ರೇಮವೇ

ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಪಾರಂಗತ. ಮಹಿಳಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣವೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಆದರ, ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿ, ಅಪರಿಮಿತ ಸಹಾನುಭೂತಿ. ಅವರ ಹೃದಯಕುಹರದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಚಲನೆವಲನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಅವನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಯೆಲ್ಲವೂ ಆಗಲೇ ದೈವಿಕ ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದ ನಿರ್ಣೀತವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯ ಅವನಲ್ಲಿತ್ತು. ಬಂದದ್ದು ಬರಲಿ,—ಅದು ಬಂದೇಬರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ—, ಹೆಂಗಸರು ತಮ್ಮ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಕೋಮಲವೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತವೂ ಆದ ಸ್ತ್ರೀತ್ವವನ್ನೂ ಗಂಡಸರು ಗಾಂಭೀರ್ಯ ವಿನಯವುಳ್ಳ ಧೀರೋದಾತ್ತತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಗೆಲ್ಲಬೇಕು. ಯಾವೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಘೋಷಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ದರ್ಶನ ಪ್ರಚಾರವನ್ನಾಗಲೀ ಮಾಡುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಏನೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ರಾಸೀನನಿಗೆ ; ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಪ್ರಕಾಶನವೇ ಅವನ ಹೆಗ್ಗುರಿ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೇಲಾಗಿ, ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೂ ಪ್ರಬಲ ಆಯುಧವೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಬಲವೂ ಆಗಿ ನಿಂತಿರುವುದು ಅವನ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಕವಿತೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಗುರುತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೂ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ವಿಕಾರವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಘನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಅವನು ಫ್ರೆಂಚರವನು, ಇವನು ಭಾರತೀಯ. ರಾಸೀನ್ ಸೃಜಿಸಿರುವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ತೀವ್ರತೆ ಉತ್ಕರ್ಷಗಳಿಂದ ಏಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಲಾರಮಣೀಯತೆ ಇದೆಯೇ ವಿನಾ ಜೀವಿತಕ್ರಮದ ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೊಂಚವೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಜೀವನದ ರಹಸ್ಯವೆಂಬುದೂ ಅದರ ಕೌತುಕವೂ ಕವಿಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹೊರಚ್ಚಾದ ವಿಚಾರ : ಆದ್ದರಿಂದ, ರಾಸೀನನ ನಾಟಕಲೋಕ ಗೆಲವು ಹರ್ಷವಿಲ್ಲದ ಬೂದುಬಣ್ಣದ ಲೋಕ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಿರ್ಮಾಣ ಬೇರೆ, ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ಪರ್ಯ ಬೇರೆ. ಪಾತ್ರರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ, ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಕವಿ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಅವನಿಗೂ ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸನಿಗೂ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿ ತೋರಿಬಂತು ಕೀತನ ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಗೆ : "ಯಾರೊಂದಿಗಾದರೂ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಉಪಯುಕ್ತವಾದಲ್ಲಿ, ಇಂಡಿಯಾ ರೂಪಕದ ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸನೆಂಬ ಪದವಿಯಿಂದ ಸಾಲುಪೀಠದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲಾಪ ಕಾಳಿದಾಸ ; ಅದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಡಿಯದ ಕವಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಅವನು ಜೀವನವನ್ನು ಸಮತೆಯಿಂದಲೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಅವಲೋಕಿಸಿದ' ; ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಆತ್ಮವನ್ನು ಆತಂಕಗೊಳಿಸಿದ ವ್ಯರ್ಥ ಗೊಣಗಾಟಗಳಿಂದ ಅವನೂ ವಿಮುಕ್ತ."[231] ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಹೆಸರು ಇಲ್ಲಿ ಏತಕ್ಕೆ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರೊ. ರೈಡರ್ ತನ್ನ "ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ"ದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದ ! ಸಾಪೊಕ್ಲೀಸನದೂ ಕಾಳಿದಾಸನದೂ ಒಂದೇ ಕಚೇರಿ ; ದಪ್ತರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ

ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳ ಬಿಡಿವಿವರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಅಷ್ಟೆ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಇತಿವೃತ್ತ ವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದೇ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ದೀಕ್ಷೆ; ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಬೆಳೆಸುವುದು ಅವರ ವಾಡಿಕೆ; ರಾಗಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರಿಸುವ ಸಂಯಮ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲೆಗೆ ಸರಿಯಾದದ್ದು. ಪ್ರೊ. ಮೆಕ್‌ಡಾನೆಲ್ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ: “ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗವನ್ನೂ ಮೃದುಮಾಡಿದೆ, ದುರ್ಬಲಗೈದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮದ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ ರಸಮಿತಿ ಯನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಅತಿಕ್ರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಎಂದಿಗೂ ಘೋರ ಈರ್ಷ್ಯೆ ಅಥವಾ ದ್ವೇಷಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಹುಚ್ಚಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶೋಕದ ನರಳಾಟಗಳು ಗಭೀರವೂ ಕರುಣಾ ಜನಕವೂ ಆದ ದುಗುಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಗೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಡೆಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಹಿತಮಿತ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಇಂಡಿಯದ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು . . . ”[225] ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸನಿಗೂ ಒಪ್ಪುವಂಥವೇ. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಕಡೆಗೇ ಅವರ ನೆಟ್ಟದೃಷ್ಟಿ; ಯಾವುದೋ ಒಂದು ತತ್ತ್ವದ ಹಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಎಂದಿಗೂ ಅಡಕವಾಗದು ಎಂಬುದೇ ಅವರು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸುವ ಕಾಣಿಕೆ; ಅದೊಂದು ಗಾಢವೂ ಗೂಢವೂ ಆದ ಗುಟ್ಟು ಎಂದು ಅವರ ನಿಶ್ಚಲ ನಂಬಿಕೆ; ಗಭೀರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಅಚಲ ಧೈರ್ಯವೂ ನಿರಾಡಂಬರದ ಆಶಾವಾದಿತ್ವವೂ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಇಷ್ಟು ಸಾಕು. ಪ್ರಪಂಚದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ರೂಪಕಗಳ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪೀಠವಿದೆ “ ಶಾಕುನ್ತಲ ”ಕ್ಕೆ. ಇನ್ನೇನು ಬೇಕು ? “ ಕಾಳಿದಾಸ ಹುಟ್ಟಿದ ವರ್ಷ ಯಾವುದಾದರೇನು, ಅವನಿದ್ದ ತಾಣ ಯಾವುದಾದರೇನು, ಅವು ಅಮುಖ್ಯ. ಅವನು ಸಮಸ್ತ ದೇಶದವನು, ಸಕಲ ಅವಧಿಯವನು ; ಮಾನವವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅವನ ಕೃತಿ ದತ್ತವಾಗಿದೆ.”[226] ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಯೂರೋಪು ಅಮೆರಿಕ ಜಪಾನ್ ಚೀಣಾಗಳ ವಿಮರ್ಶಕ ಶ್ರೇಷ್ಠರು ಹೇಳಿದರೆ ಒಳಿತು.

ಟಿ ಪ್ಪ ಣಿ ಗ ಳು

1. "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ: ಎಆರ್‌ಕೃ. ಪು. ೧೧೫, ೧೪೩, ಇತ್ಯಾದಿ.
"ಕಾಳಿದಾಸ": ಎಂ ಲ. ಪು. ೨೨೪ ಇತ್ಯಾದಿ.

"ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಕುಂತಲಮ್ (... ಲಾ) ಎಂದು ಬೇರೆಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ' ಎಂಬುದೇ ಯುಕ್ತತಮ; ನಿರ್ವಚನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಸುಲಭ."

—ಎಂಲ: 'ಕಾಳಿದಾಸ' ಪುಟ ೨೨೪ ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ.

2. S. R. Ray: Preface to the First Edition — Footnote on P.I.

3. "ಮಹಾಭಾರತ" – ಆದಿಪರ್ವ. ಅಧ್ಯಾಯ ೯೫ ಶ್ಲೋಕ ೮೦, ೨೩, ಅಧ್ಯಾಯ ೯೬ ಶ್ಲೋಕ ೭, ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦೦ ಶ್ಲೋಕ ೨ರಲ್ಲಿ 'ದೌಷ್ಯನ್ತಿ'ಯೆಂದೂ ಅಧ್ಯಾಯ ೯೬ ಶ್ಲೋಕ ೩೦, ೪೬, ೭೫, ಅಧ್ಯಾಯ ೯೭ ಶ್ಲೋಕ ೧೦, ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦೦ ಶ್ಲೋಕ ೯ರಲ್ಲಿ 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ನೆಂದೂ ಸರ್ವದಮನನನ್ನು ಕರೆದಿರುವ ಕವಿತಾಜಾಣ್ಮೆ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ.

4. "To take ಶಾಕುನ್ತಲ in the title to refer to ಸರ್ವದಮನ.... and explain the title to refer to the recognition of ಸರ್ವದಮನ as his son by Duhsanta is unwarranted."

—RDK: Introduction. P. lx

5. "The commentator ಕಾಟಯವೇಮ gets over the difficulty by referring to a tradition which says that the word ವಿಕ್ರಮ designates the same king Pururavas. Of ವಿಕ್ರಮಶಬ್ದಃ ಪುರೂರವಸಃ ಸಂಜ್ಞಾ ಇತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿಧಿಃ।"

—RNG: Notes. P. 7

6. "ಅಲ್ಲಿನ ವಾತಾವರಣವು ಸ್ವೈಜತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದರೂ ಜುಗುಪ್ಸೆ ತರುವಂತ ಹುದು, ಆ ನಡತೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬಾರದೆಂದು ನೀತಿ ಕಲಿಸತಕ್ಕುದು."

—ಎಂಲ. ಪು. ೨೬೦

7. "the dry bones of this bare and unromantic tale.... a story of sordid passion..."

—CRD and NGS: Introduction. P. x

8. "To this skeleton of a story Kalidasa added flesh and blood and skin and above all, that which divides a corpse from the living being — life."

—GCJ: Kalidasa — A Study. P. 159

9. "... We see at once how, like Shakespeare, he filled the rifts in the ore with gold."

—KSRS: Kalidasa — Vol. I. P. 273

10. "The unnatural trialogue that precedes the parting scene in the Mahabharata, wherein Kanva with the help of Sarvadamana has actually to induce Sakuntala to depart for Dusyanta's capital, does not disfigure Kalidasa's superb situation." —ABG: Introduction. P. xxiv

ಸನ್ನಿವೇಶದ ಗೂಢಾರ್ಥವಾಗಲೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾನವೀಯ ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಶೇಷವಾಗಲೀ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯ !

11. "Here Kalidasa replaced the old miracle of a voice from heaven which confirms the genuineness of the king's son by a new miracle—Sakuntala is spirited away. A miracle of this kind is somewhat incongruous; we should prefer the action to develop without miraculous intervention. But the Indians believed in the heavenly world of fairies and nymphs."

—WR: Kalidasa. P. 56

12. "Denied by both she cried out for refuge, and Menaka bore her aloft to heaven." —KSRS: Vol I. P. 281

13. "Was she to pass her days in the house of the king's Purohita? That should be too degrading a treatment for virtue to receive even in this mortal world of unrecognised virtue and unrewarded good. Human effort had come to a standstill. They were powerless to help her out of her difficulties. It was now high time for the higher gods to intervene and they did so. The supernatural element came in where the natural proved impotent to help virtue." —ABG: Notes. P. 438

14. "The perpetual grace of humanness, which is so eminently Kalidasian, forming the atmosphere of all his plays, seems to deepen with a peculiar beauty in his ascetics."

—Sri A: Kalidasa (Second series) P. 73

15. "The Plot, then, is the first principle, and as it were, the soul of a tragedy: Character holds the second place."

—SHB: Translation of the Poetics. Pp. 27-29

ಇಲ್ಲಿ Plot ಎಂದು ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮೂಲಶಬ್ದ 'Mythos.' ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಆರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಅದರ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ: "... which he also describes by another

name, the 'setting together of incidents', the Action — to which he thinks character quite subsidiary, and indeed facultative."
—GS : Vol. I. P. 33

16. "The accurate delineation of facts or character was to them nothing; they aimed at the creation in the mind of the audience of sentiment, and what was necessary for this end was all that was attempted." —ABK: Sanskrit Drama P. 276

"It follows from this principle that the plot is a secondary element in the drama in its highest form, the heroic play or Nataka . . . Kalidasa makes subtle changes in the story of Cakuntala, not for the sake of improving the plot as such, but because the alterations are necessary to exhibit in perfection the sentiment of love, which must be evoked in the hearts of the audience."
—Ib: P. 277

17. "There is no proper Unity of Action observed by the poet."
—RDK: Introduction. P. lx

"In short, the play must be admitted to have two actions instead of one — Rabindranath Tagore puts this differently as the temporary or earthly union and the spiritual or heavenly union between the lovers."
—Ibid: P. lxi

18. The name "saves periphrasis and is a useful figure of speech for a play with a twofold construction; and 'diptychs', of course, are the plays that exemplify the difficulty I have spoken of — that slight but insistent trouble with unity that is so curious a feature of Greek drama." —AJAW: P. 50

19. ". . . the interest of Mechanical Construction which stands out from all others is where the dramatist suggests to our sense of analysis a grasp of the unity which binds together his work into a single whole."
—RGM: P. 328

20. ". . . between different parts of a design symmetry is the closest of bonds. A simple form of symmetry is the *Balance* of actions, by which, as it were, the mass of one story is made to counterpoise that of another . . . . . . More important than Balance as forms of Symmetry are *Parallelism* and *Contrast* of actions."
—Ibid: P. 367

21. ಮೋನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಸಂಪಾದಿತ "ಶಕುನ್ತಲಾ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು "ಅಥ ಪಂಚಮ ಷಷ್ಠಾಂಕ ಮಧ್ಯೇ ಪ್ರವೇಶಕಃ" ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. —MW: P. 217

22. ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಮೊನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ನ ಪಾಠಕ್ರಮ: MW: Sakuntala — P. 135–137. ಅದನ್ನೇ ರೇ ಆದಿಯಾಗಿ ಕೆಲವರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಕಡೆಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಅನಸೂಯೆಯ ಬಾಯಿನಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

23. "The audience for the first time get a glimpse into the real character of the king, who, they find, was not after all an angel and had feet of clay ..... this possibility is definitely raised before the minds of all by the song, curse or no curse."

—RDK : Introduction. P. xlix

24. "Here Kalidasa points the contrast between the careless, irresponsible life of the despot, and the heartfelt love of Sakuntala, the child of nature." —WR : Kalidasa. P. 55

25. "It shows us the usual nature of the king's love. It is his habit, even like a bee, to taste one flower of a loving woman after another and neglect it afterwards ... That kind of thing was an everyday affair with him." —ABG : Notes. P. 436

26. "This smile of the king is a smile of callousness. It shows how indifferent he is to the pangs of Hamsapadika."

—ABG : Notes. P. 401

27. "His Dusyanta has moved like a bee from flower to flower in the garden of Life."

—GKB : Introduction to Uttara-rama-Carita. P. 27

28. "Tagore describes it as 'a small rent in the veil through which we can get an idea of the royal sin.' Of course, he is judging from present day standards, imputing moral obliquity to Dusyanta when nothing of the kind is ever intended." —CRD and NGS : Introduction. Pp. xviii-xix

29. "ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ'" – ಕನ್ನಡ ಪರಿವರ್ತನ — ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ. ಪು. ೫೭.

30. ಟಿ ಎಸ್ ವೆಂ – 'ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ' – ಪುಟ. ೪೭

31. "He has a longing for someone, but he does not know for whom. All that Durvasa's curse could do was that Dushyanta could not remember Sakuntala; but still he loved her. The impression of her love still clung to his heart; but he could not know it definitely." —MRK : Notes. P. 117

32. "Durvasas is the mythical incarnation of the troublesome begging Brahman ..... this hasty fellow ..."

—WR : Kalidasa. P. 54

33. "The motif of the curse of Durvasas which in the *Cakuntala* explains the sufferings of the heroine suggests the curse of Candabhargava in the *Avimaraka* which reduces the hero to a humble rank."

—ABK : Sanskrit Drama. P. 125

34. "And the whole incident is described in such a natural manner." —RDK : Introduction. P. xliii

35. "In Sakuntala it has a far-reaching effect both on the hero and the heroine, and evokes heart-felt sympathy for them." —RDK : Ibid. P. xliv

36. "The significance thus Durvasa's Curse is to explain Dushyanta's forgetfulness of marriage, to continue the story for restoration in Act VII and to prepare and to purify Sakuntala so as to surpass all ladies of the harem."

—SRR : Introduction. P. 49

37. "... the greatest blot on the character of the Mahabharata Dusyanta viz. his reckless forgetting of Sakuntala was removed by the ingenuity of the poet which invented the Curse of Durvasas . . " —ABG : Introduction. Pp. xxv–xxvi

38. "Durvasas represents the discipline of Brahmacarya. If mistake is committed, whether consciously or unconsciously, punishment is bound of follow. There is no scope for forgiveness." —ABG : Introduction. P. lii

39. "The curse is essential; the whole action of the play depends on it." —ABK : P. 153

ಇದು ಸರಿ ; ಆದರೆ ಉಂಗುರವೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಶಾಪವೂ ಉಂಗುರವೂ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹೊರಗಣ ಅಂಶಗಳಾದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕುಂದು, ಎಂಬ H. Oldenbergನ ಆಕ್ಷೇಪ ನಿಲ್ಲಲಾರದು.

40. See ABG : Notes. P. 359

41. "The softening of the curse by Durvasas is also due to Kanva's timely intervention by performing the rites at Somatirtha." —GCJ : Kalidasa. P. 160

ಶಾಪವನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಹಗುರಗೊಳಿಸಿಲ್ಲ, ದಿಟವಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, ದುರ್ವಾಸ ಮಹಾತ್ಮ.

42. "The curse, however, is so modified as to exert its baneful influence for a time only until the king sees the ring—" —CRD and NGS : Introduction. P. xi

43. ಕೆರಳಿ ಕೆಂಪಾಗಿರುವ ದುರ್ವಾಸನಲ್ಲಿಗೆ ಅನಸೂಯೆಯನ್ನು ಕಳಿಸುವುದು, ಹಿಂದುಳಿದ ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಮುಗ್ಗರಿಸಿ ಪುಷ್ಪ ಭಾಜನವನ್ನು ಕೆಡಹುವುದು, ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಪಾಠಕ್ರಮ. ಅದನ್ನೇ ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್‌ಕರ್, ಪಿಎನ್‌ಪಿ, ಕರ್‌ಮರ್ಕರ್, ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ದುರ್ವಾಸನ ತಾಯಿ ಅನಸೂಯೆ ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿಗೆ ಅನಸೂಯೆ ಹೋಗುವುದು ಉಚಿತ, ಆಶಾದಾಯಕ' ಎಂಬ ಕರ್‌ಮರ್ಕರ್ ಸಲಹೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಣ್ಮೆಯಿದೆ.

ಈ ಅದಲುಬದಲನ್ನು ಕಾಣದಿರುವ ಪಾಠಕ್ರಮ ಮಾನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್, ಕ್ಯಾಪೆಲರ್, ರೇ, ಕಾಳೆ, ದೇವಧರ್ ಮತ್ತು ಸೂರು ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅವರ ಪಾಠಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್‌ಕರ್ ಟೀಕೆ:

"There is not only no point in this arrangement, but it actually mars the beauty of the passage."

—ABG : Notes. P. 359

44. ಎಆರ್‌ಕೃ : "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ" ಪುಟ. ೧೪೫

45. See ABG : Notes. Pp. 531–33

46. "ಶಕುಂತಲೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತರುಲತೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು ಚಿಗುರು ಮತ್ತು ಹೂವಿನಂತೆ ಇದ್ದವಳು ; ದುಷ್ಯಂತನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತ ವಿಘ್ನದಂತೆ, ಕಾಡಾನೆಯಂತೆ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಆ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದ ಶಾಂತ ತಪೋವನ ಜೀವನವನ್ನು ಅಶಾಂತ ಮಾಡಿದವನು."

—ಎಆರ್‌ಕೃ : ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ. ಪುಟ ೧೩೮

47. "Now this bee-motif is introduced in our play more than once . . . . everywhere Dusyanta = the bee ... "

—S. K. Belvalkar (in some context)

48. ಟಿ ಎಸ್ ವೆಂ : "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ." ಪುಟ. ೪೦

49. ಟಿ ಎಸ್ ವೆಂ : "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ." ಪುಟ. ೫೫

50. "That the king was able to say so is indicative of his stainless character and pure mind." —ABG : Notes. P. 243

51. "He has reached that stage towards perfection when likes and dislikes regulate the moral code."

—SRR : Introduction. P. 36

52. "The efforts of Duhsanta to prove to himself that Sakuntala was a fit lady to be married by him (after having already determined in his mind to have her) . . . . are amusing, but these and also his duplicity in telling Vidusaka that his affair with the ಮುನಿಕನ್ಯ was a joke, are certainly excusable in a lover." —RDK : Introduction. P. il

53. "He is egoistic enough to believe that everything he wishes must be right because he wishes it, and everything does happen as he wishes it." —SKD : P. 144

54. "The ವ್ರತ in no way helps the development of the plot." —RDK: Ibid. P. xlvii

55. "But the king's untruthfulness to the Vidushaka produces fateful results...If the king had not lied at this juncture, his friend would have been able to lessen the tragic fate of Sakuntala as it was played out in Act VI [V ?] Blame attaches to Dushyanta here. But nobody blames him. Kalidasa, however, noted this intentionally – as a criticism of despots."

—WR: Kalidasa. P. 53

56. "The entire play is executed with masterly precision, event following on event, the passion continually on the build. Because of its dramatic skill Aristotle, when he sought for support of his arguments in his *Poetics*, took it as the prime example of tragedy."

—Allardyce Nicoll: World Drama. P. 63

57. "The great problem that Kalidasa set before him in writing this drama was to trace the development of earthly love into heavenly love, of love that is self-centered into love that is universal." —ABG: Notes. P. 530

58. "Sakuntala, the youthful maiden of Kanva's hermitage, needed the external token of recognition and she banked upon its use in case Dusyanta did not recognise her. What a commentary upon the fickleness of *that* love which required such extraneous visible signs for its avowal!"

—GCJ: Kalidasa. Pp. 186-87

59. "The interest of the play is deeply concentrated in the fourth Act, which describes the departure of Shakuntala from the Ashrama of Kanva to her husband's place."

—HNDG: P. 56

60. "..this, the best Act of this play..."

—MRK: Notes. P. 100

61. "The fourth Act of the Sakuntala is by common consent considered to be the best and there too four stanzas are regarded as surpassing all others." —ABG: Notes. P. 397

62. "Indians regard this as the finest gem in Kalidasa's art. The act is even for Europeans infinitely moving, with its heart-rending farewell." —WR: P. 54

63. "The fourth Act of the *Cakuntala* is a model of tender sorrow, . . ." —ABK: Sanskrit Drama. P. 159

64. ಎಂ ಲ: "ಕಾಳಿದಾಸ." ಪುಟ. 284.

65. ABG: P. 545. ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ೨೭ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ೧೭ನೆಯದು.

66. "This stanza is the most pathetic in the play and one of the most pathetic in the whole field of Sanskrit literature. Indeed it must have harrowed Dusyanta's soul when he uttered it." —ABG: Notes. P. 460

67. "This is one of the most beautiful stanzas in the play." —ABG: Notes. P. 508

68. "Yet Kanva is not affected like an ordinary householder. He feels like a sage; while he feels it, he analyses the feeling." —SRR: Introduction. P. 39

69. "Kalidasa, it is clear, does not look with favour on the Gandharva form of marriage which disposes with the consent of the elders or the head of the family . ."

—RDK: Introduction. P. xxxi

70. "Kanva's later approval is, as one can easily see, nothing but making the most of a bad job! It was a case of Hobson's choice for him." —RDK: Notes. P. 286

"ಅದ್ಯೈವ, this shows that Kanva's approval was not quite genuine. He wants to pack off his erring daughter to her husband's without the least delay!" —RDK: Notes. P. 287

71. "But the ಅಶರೀರಿಣೀ ವಾಕ್ by assuring Kanva that what had happened was conducive to ಭುವಃ ಭೂತಿ makes him approve of it." —RDK: Introduction. P. xlv

72. "Kasyapa, therefore, says 'we are rich in self-control', implying thereby that he has taken a proper view of the matter, and approved of the marriage which was quite legal." —M. R. Kale: Notes. P. 108

73. "Mark how Kanva not only has no resentment that Sakuntala should have not consulted him but that he had in mind ದುಷ್ಯನ್ತ as the husband who was in every way worthy of Sakuntala." —CRD and NGS: Notes. P. 300

74. See RDK: Notes. P. 296.

75. "... and therefore they do not produce that sense of unique personality which Shakespeare could convey in a much

smaller number of lines than he gives to most of them."

—ACB : P. 387

" Virgilia in *Coriolanus* is a famous example. She speaks about thirty-five lines." —ACB : Footnote. P. 387

76. "... excepting only Banquo ... he has deliberately flattened down every other character to throw up Macbeth and Lady Macbeth into high relief." —AQC : P. 61

" ... flattening (as I call it) the subsidiary characters."

—AQC : P. 62

77. ತೀ ನಂ ಶ್ರೀ : " ಕಾವ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ" ಪುಟ. ೪ಅ

78. "Still arrogant, ironical and self-confident, he wonders who the veiled lady might be." —SKD : P. 145

79. "The king simply refuses to remember her or any association with her... the king in cruel derision asks her to go on, remarking ಶ್ರೋತವ್ಯಮಿದಾನೀಂ ಸಂವೃತ್ತಮ್."

—RDK : Introduction. P. xxvi

80. " This shows the king's utter indifference to the poor girl's story." —ABG : Notes. P. 423

81. " The very strong language used by him in Act V, while repudiating Sakuntala, and the strictures passed by him on scheming women are justified, because Duhsanta was actuated by righteous indignation into defending his honour against unheard-of accusations."

—RDK : Introduction. P. il

82. " Dusyanta was a soft-hearted affectionate man. His cruel conduct in the fifth Act was due to the curse of Durvasas." —ABG : Notes. P. 446

83. "Icy, but free from malice, came back the king's reply." —EPH : Indian Theatre. P. 61

84. " The sense will then be 'I ask your reverence as to the greater and the less [*i.e.* the heavier and the lighter] sin.' This is addressed to the Brahman who acts as the Purohita, whose duty it would be to advise the king as to which was the more or less sinful course." —MW : Note 4 on P. 213

ಇದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದಾರೆ ಇತರ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕೂಡ. " The king wants to know from the Purohita, which of the two courses, *viz*. rejection of a lawful wife, or acceptance of another's wife as

one's own wife, would involve less sin."

—CRD and NGS : Notes. P. 321

ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಶಾರ್ಙ್ಗರವನನ್ನು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್ಕರ್ : ಶಾರ್ಙ್ಗರವನೊಡನಾಗುವ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ದೊರೆ ವಿಜಯಿಯಾಗಬೇಕಂತೆ : "He will therefore be far from acknowledging defeat."

—ABG : Notes. P. 431

ಆದರೆ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಋಷಿ ಶಿಷ್ಯನೊಡನೆ ವಿವಾದವಲ್ಲ, ತನಗೆ ಧರ್ಮ, ಶಕುಂತಳೆಗೆ ನ್ಯಾಯ.

85. "But his punishment comes in due course; for he was the greater culprit who had dragged the unsophisticated girl from her sylvan surroundings and left her unwittingly in the mire."

—SKD : P. 145

ಪಾಮರರ ರೌದ್ರ ನಾಟಕದ ಈ ಕರಾಳ ಪಾತ್ರ ಯಾರು? ಕಾಳಿದಾಸನ "ಶಾಕುನ್ತಲ" ದಲ್ಲಿ ಮೂಲೆಮೂಲೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೂ ಕಾಣಿಸಲಾರ!

86. ತೀ ನಂ ಶ್ರೀ : "ಕಾವ್ಯಸಮೀಕ್ಷೆ". ಪುಟ. ೩೬.

87. ವಿ. ಸೀ. : "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲ". ಪುಟ. ೧೭, ೧೮, ೨೮–೨೯.

88. "In passing from the fourth Act to the fifth we suddenly enter a new atmosphere; from the ideal world of the hermitage we go forth to the royal court with its hard hearts, crooked ways of love-making, difficulties of union."

—Quoted by CRD and NGS : Introduction. P. xviii

89. "The poet's object is to describe the king's love for Sakuntala as a mere accident as far as his life is concerned."

—MRK : Notes. P. 126

'ಸೋ೭ರ್ಥಃ' = that object. "By this he shows that he is not much concerned about Sakuntala."

—MRK : Notes. P. 139

90. "There are too many exits and entrances of various characters, the scenes are so many moving pictures and the poet thinks more of the substance than the manner of presenting the same."

—RDK : Introduction. P. xliii

91. "... the sixth Act as a whole does not strike us as being quite so neat, polished and systematic as the others."

—ABG : Notes. P. 490

92. "She shed to earth her veil of saffron dye,
And smote her sacrificers one by one
With pity-kindling arrows from her eye,

Willing to speak, as if some artist hand
That dumb fair piece had done."
—Lewis Campbell : Agamemnon. P. 118 – ll. 239–243

"Pouring then to the ground her saffron mantle
she struck the sacrificers with
the eyes' arrows of pity,
lovely as in a painted scene, and striving
to speak—"
—Richmond Lattimore : "Aeschylus-Oresteia"
(The University of Chicago Press - Third Impression, 1954).
Pp. 41 - 42 - II. 239 - 243.

93. "He personally supervises the administration of justice in his capital." —SRR : Introduction. P. 36

94. "But in hanging the issue of separation on a remote curse, Kalidasa has absolved Dusyanta of any personal responsibility. Having committed no mistake it is natural that Dusyanta should feel no direct responsibility."
—GKB : Introduction. P. 27

95. "...One feels that Dusyanta's suffering is a self-torture only. The suffering inflicted by causes outside us will make us sadder, but whether it will also make us wiser remains to be seen." —GKB : Ibid. P. 28

96. "Bhavabhuti was a more impassioned writer than Kalidasa. It is said that 'His are words that breathe and thoughts that burn'." —HNDG : P. 69

97. "I would be glad to know whether the grand rule of all rules is not to please; and whether a piece upon the stage that has gained its end, did not take a right way ?"
—Dorantes in "School for Wives Criticised" :
Scene VII. Page 312

98. "This then we can insist on : No audience, no play. The audience is the necessary and inevitable condition to which dramatic art must accommodate its means."
—Francisque Sarcey-Quoted BHC : P. 391

99. "There is the atmosphere of tense tragedy suffusing the smooth and measured movement of the action ; a progression of pathos intense and real, without mawkishness or

sentimentality, gives the play the seriousness of real life, and gives it a human interest." —CRD: Introduction. P. xix

100. "Of deeper sentiments, we need expect nothing from Bhasa; in this respect he sets the model for his successors."

—ABK: Sanskrit Drama. Pp. 109-110

101. "We are glad to learn that the union between the two has become the concern of the gods and this information, coming as it does after we witness the king's spiritual re-birth, gives us great consolation." —ABG: Notes. P. 489

102. "But a more serious flaw in the structural design of Kalidasa's play is that the knowledge of Dusyanta's sincere love is brought to Sakuntala, only through a report. Consequently Sakuntala's forgiving attitude is more like that of a submissive wife...than that of a woman who has understood the weakness of her male." —GBK: Introduction. P. 28

103. "The Indian wife suffered under polygamy; she too wanted her husband for herself alone. A good father demanded monogamy from his son-in-law. Kalidasa's Dushyanta fairly nearly approached this ideal." —WR: P. 58

104. "In Act VII also, the closing scene where Marica and Aditi are introduced appears to be a tame affair."

—RDK: Introduction. P. xliii

"The care which is visible in the construction of the first three Acts is wanting in the case of the last too Acts."

—RDK: Introduction. P. lxii

105. "Shakespeare very rarely makes the least attempt to surprise by his catastrophes. They are felt to be inevitable, though the precise way in which they will be brought about is not, of course, foreseen."

—ACB: Shakespearean Tragedy. P. 63

106. "There a single boy fills the loving bosom of the entire forest-world; he absorbs all the liveliness of the trees, creepers, flowers and foliage."

—Tagore; Quoted by CRD and NGS: Introduction. P. xxi

107. "There is no explanation, no apology, no recrimination, nor any demand for reparation." —SKD: P. 145

108. See RDK: Notes. P. 368, 369; MRK: Notes. P. 177; SRR: Commentary. P. 711; CRD & NGS: Notes. P. 351; ABG: Notes. P. 517; ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: ಪುಟ ೨೯.

109. " There was no wilful self-mortification and attempt to rouse purity ... for Sakuntala lived with her mother in heaven and was naturally pining through sorrow for Dusyanta and wearing garment for lonely ladies as prescribed by the Sastras."

—SNDG: P. xxxvii

110. ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: " ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ " ಪುಟ ೨೩.

111. " The poet has made the two lovers undergo a long and austere *tapasya* that they may gain each other truly, eternally"; RDK's comment on it: " One may well ask what was the *tapasya* performed by the lovers ?...Her repudiation was rankling in her mind ... Similarly, Duhsanta feels remorse, hardly for more than a fortnight."

—RDK: Introduction. P. xxxii

112. " Strictly speaking there was no tapasya for love; it was merely a suffering for separation and as such we cannot apply the norm of *Kumarasambhava* to the drama Sakuntala."

" From this standpoint Rabindranath's view cannot be strictly justified ... We cannot also hold that Kalidasa believed that suffering through separation chastens love for we do not find it in *Vikramorvasi* and the *Meghadhuta*."

—SNDG: ' History of Sanskrit Literature'. Vol. I. P. xxxvii

113. " Duhsanta, it would be seen, is to the last conscious of physical beauty, as he addresses Sakuntala as ಸುತನು."

—RDK: Introduction. P. xxxiii

114. ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: " ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ". ಪುಟ. ೨೭

115. " The first is the union of the flesh, the second the commingling of souls."

—ABG: Notes. P. 528

116. " The first union was by its very nature bound to be transitory ... while the second was by its very nature again permanent."

—ABG: Notes. P. 529

117. ವಿಸೀ: " ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲ ". ಪುಟ. ೧೮

118. " In Sakuntala, Kalidasa describes how sensual and tumultuous love is transformed into spiritual love on which the

gods themselves throw incense, by silent suffering and proper repentance."
—RDK : Introduction. P. xxxv

119. ತೀನಂಶ್ರೀ : "ಕಾವ್ಯಸಮೀಕ್ಷೆ". ಪುಟ. ೩೭

120. "Kalidasa is the great, the supreme poet of the senses, of aesthetic beauty, of sensuous emotion."
—Aurobindo : Kalidasa. P. 15

121. "We have in Kalidasa an intense hedonistic impulse thrilling through speech and informing action."
—Aurobindo : Kalidasa. P. 21

122. ಟಿಎಸ್ವೆಂ : "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ" ಪುಟ. ೫೨–೫೩

123. "Shakespeare, however, constructed his plays with the utmost theatrical skill and care in order that their higher implications might have dramatic cogency. The craft of their structure is mathematical; it is not capable of variation according to taste."
—Marg. W : Shakespeare To-day. P. 214

124. "The play, which is not only poetically delightful but sufficiently dramatic to have won performance on the European stage...."
—HHG : Indian Leterature. P. 377

125. "The dexterity with which the plot is arranged and conducted, the ingenuity with which the incidents are connected, the skill with which the characters are delineated and contrasted with each other, would scarcely be unworthy of the great dramatists of modern time."
—Monier Williams. Quoted-HNDG : P. 59

126. See Sri Aurobindo : Kalidasa-Second Series. Pp. 4-5

127. "Characterisation occupies a position of supreme importance in English drama. It is in fact its soul. In Sanskrit it does not appear to have commanded such importance."
—ABG : Introduction. P. xlix

Yet "we possess in Sanskrit drama characterisation of a very high order."
—Ib : P. 1

128. "The other characters are models of skilful presentation."
—ABK : Sanskrit Drama. P. 158

129. ಎಆರ್ಕೃ: "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ". ಪುಟ. ೧೩೭.

130. "If you want the audience to profit from the reality of the play, that is, to learn something from it, the theatre must

evolve a style of performance which prevents the audience from identifying itself with the principal character (the heroine)."

—Bertholt Brecht-Quoted FL: P. 91

See also FL: Pp. 93, 96, 97

131. "The two characters seem to resemble in nothing but the name." —ABG: Introduction. P. xxiv

"To her sentimentality is unknown and emotion is a sealed book ... one may reasonably doubt whether she has any affection for Dusyanta at all ..." —Ib: P. xxiii

"What a great contrast with the Maha-Bharata Sakuntala, who passes nine years in separation apparently in comfort and is not even then much anxious to go to her husband!"

—Ib: P. xxiv

132. Kalidasa "Created unfading versions of loving women, especially very young child-like brides."

—WR: Kalidasa. P. 3

133. "Gentler, more winning in her grace, more youthful than Gretchen or Juliet, she has a deeper note, a more human charm, than either."

—Frazer: Quoted by M. R. Kale. Introduction. P. 43

134. "Sakuntala was not a girl, she was a youthful maiden between fifteen and eighteen with full development of her limbs." —MRK: Introduction. P. 44

135. "It is absurd to regard Sakuntala as merely a child of nature." —RDK: Introduction. P. li

136. ಎಂಲ: "ಕಾಳಿದಾಸ". ಪುಟ ೨೮೨

137. Sylvain Levi: "Le Theatre Indien": P. 173, and P. 176. Quoted ಎಂಲ: ಪುಟ ೨೬೨

138. ವಿಸೀ: "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲ": ಪುಟ ೨೬

139. ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ." ಪುಟ ೨೨

140. "To these thoughtless lovers the curse of Durvasas comes to play the part of a stern but beneficent providence."

—SKD: P. 144

141. "Sakuntala failed to live up to the high traditions of a Kuladuhitr who alone could hope to be a Kulayuvati later on, and so had to suffer." —RDK: Introduction. P. li

142. ತೀನಂಶ್ರೀ: "ಕಾವ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ." ಪುಟ ೩೭

143. "Cakuntala's own love for him is purified by suffering, and, when she is finally united to him, she is no longer a mere loving girl, but one who has suffered tribulation of spirit and gained in depth and beauty of nature."

—ABK : Sanskrit Drama. P. 158

144. ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: " ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ": ಪುಟ. ೧೦೪–೧೧೭

145. Ibid - ಪುಟ. ೧೭೭

146. "It is just here, one feels inclined to think, that Sakuntala is lovelier than the 'admir'd Miranda'."

—DPR : P. 98

147. "Kalidasa's portrayal of Sakuntala is in our opinion, intended to serve as a warning to maidens in general."

—RDK : Introduction. P. li

148. "Kalidasa had at last succeeded in discovering a cultured mind! It was the mind of Dusyanta. Kalidasa calls it as 'Aryam manah'."

—KAN and SR : Felicitation Volume. P. 168

149. ತೀನಂಶ್ರೀ: " ಕಾವ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ". ಪುಟ. ೨೯

150. SRR : Introduction. Pp. 34–37

151. K. S. Ramaswami Sastri : "Kalidasa - Vol. I" Pp. 285–296

152. "But even he sinks into insignificance beside his heroine." —ABG : Introduction. P. liii

153. "Despite his innocence Dushyanta (whose mistakes are of minor importance) remains uninteresting. He is too passive for our tastes, too much the plaything of fate, of the curse upon him, of his loved one's error. . . . An ideal figure like this is too unrealistic to be moving." —WR : Kalidasa. P. 61

154. "Mr. Ryder says that there is in him 'a shade too much of the meditative to suit our ideal of more alert and ready manhood'." —KSRS : Kalidasa. Vol. I. P. 290

155. "He appears to be young, between thirty and thirty-five, as is shown by his ardent longing for the chase."

—MRK : Introduction. P. 41

156. "For such youthful lovers, love can never think of the morrow; it can only think of the moment."

—SKD : P. 144

157. "ತರುಣ ಹೃದಯಸ್ಯ ದುಷ್ಯಂತಸ್ಯ ತರುಣ್ಯಾಃ ಶಕುನ್ತಲಾಯಾಃ ಸಂದರ್ಶನಾರಂಭಾತ್ ಕೀದೃಶಃ ನಿಸರ್ಗಸಂವೇಲ್ಲಿತಃ ಕ್ರಮಿಕಃ ಸ್ನೇಹವಿಕಾಸಃ ಸಮುಜ್ಜೃಂಭಿತ ಇತಿ ಪ್ರದರ್ಶಯಿತು."
—ದ್ವಿನಾ ಆ: ಪುಟ. ೪೦೨

158. "I would not challenge Mr. Swinburn's statement that we *pity* Othello even more than Desdemona; but we watch Desdemona with more unmitigated distress."
—ACB: Shakespearean Tragedy. P. 179

159. ಸಿಕೆವೆಂ: ಪುಟ. ೧೬-೧೭

160. ಸಿಕೆವೆಂ: ಪುಟ. ೧೭

161. "It must, however, be emphasised that this drama deals in essence with only two figures, the man and the woman. The son, the Brahman friend, the girl friends, Kanva and so on, are not individual portraits." —WR: Kalidasa. P. 61

162. "One policeman is particularly violent."
—WR: Ibid. P. 57

163. "Anasuya and Priyamvada are about the same age as Sakuntala and almost as beautiful."
—SRR: Introduction. P. 43

164. Kasyapa "addresses Anasuya as she was the elder of the two." —MRK: Notes. P. 113

165. "All this shows that Anasuya is slightly older of the two." —RDK: Introduction. P. li

166. "To Sakuntala, therefore, Priyamvada is the more *immediatly* helpful, of the two friends. Consequently she thinks more of her. Indeed Anasuya notices very little of the present. She does not observe with the solicitude of Priyamvada how Sakuntala *is* suffering or Dushyanta is getting emaciated. . .But precisely for the same reason Kanva has less confidence in Priyamvada and more in Anasuya." —SRR: Introduction. P. 45

167. ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ". ಪುಟ ೫೫

168. "Unity of plot does not, as some persons think, consist in the unity of the hero."
—SHB: Aristotle's Theory. P. 33

169. ". . . the poet thought it fit to pass over Kanva's reaction (which could have been anything but favourable to Duhsanta) by requisitioning the services of a 'voice without body'." —RDK: Introduction. P. xlvi

170. “ ಯದ್ಯಪಿ ಗಾಂಧರ್ವವಿವಾಹಸ್ಯಾರುನ್ತುದಂ ವೃತ್ತಮಾಕರ್ಣ್ಯಮರ್ಮಾಹತ ಇವ ಮನಸಿ ಕೀಲಿತ ಇವ ಮಹರ್ಷಿಃ ವಿಮರ್ಶತಿ ಲಮ್ಪಟೇನ ನೃಪತಿಪತಕೇನ ಕಿತವೇನ ದುಷ್ಯನ್ತೇನ ಪುಣ್ಯಾಶ್ರಮ ಪರಿಪಂಥಿನಾ ತಾಪಸ ಕನ್ಯಕಾಯಾಂ ಪಣ್ಯಾಂಗನಾಯಾಮಿವ ಕಿಯದನಾರ್ಯಮಾಚರಿತಮ್ । ಪುನಶ್ಚ ಮಮಾಗಮನಾತ್ಪೂರ್ವಮೇವ ಪಲಾಯಿತೋ ವೃಕಃ । ಹಂ ಹೋ ಕಿಯದ್‌ಗ್ಯಾಹತಂ ಕೃತ್ಯಮಿದಮ್ । ತಥಾಪಿ ತತೋ ವಿಚಿನ್ತ್ಯ ಕಿಂಚಿದ್...। ”

—ದ್ವಿನಾ ಆ : ಪು. ೪೧೧

171. “he [ಕಣ್ವ] is brilliantly contrasted with the fierce pride and anger of Durvasas who curses Cakuntala for what is no more than a girlish fault.”

—ABK: Sanskrit Drama. P. 158

172. “As a sage, Kanva had prevision of what was going to happen to Sakuntala. Possibly this deepened his emotion at the time of her departure. He is greatly moved when he says ‘ಅನಸೂಯೇ ಗತವತೀ ವಾಂ ಸಹಧರ್ಮಚಾರಿಣೀ.’ The single word ಗತವತೀ speaks volumes.” —SRR: Introduction. P. 38

173. “...the delightful Sakoontola which, notwithstanding the colouring of a foreign climate, bears in its general structure such a striking resemblance to our romantic drama.”

—Schlegel: Quoted HNDG. P. 58

174. “The Hindu theatre belongs to that division of dramatic composition which modern critics have agreed to term romantic, in opposition to what some schools have been pleased to call classical.”

—H. H. Wilson: Reprinted in “Theatre of the Hindus”. P. 3

175. “The Hindu drama...was written by accomplished men of culture for an educated, often a courtly, audience and with an eye to an elaborate and well-understood system of poetics.” —Sri Aurobindo: Kalidasa-Second Series. P. 9

176. “...in general the conduct of what may be termed the classical drama of the Hindus is exemplary and dignified.”

—H. H. Wilson: Ibid. P. 14

177. “This famous comedy is in seven acts.”

—HNDG: Theatre of the Hindus. P. 53

178. “Tragedy proper is denied us by these conditions of Indian thought, and comedy in any of its higher forms is also difficult. —ABK: Sanskrit Drama. P. 280

179. " Sanumati is introduced to remove the suspense of the audience. Sanskrit dramatists avoid a tragic end."

—SRR: Introduction. P. 45

180. "In many of these characteristics, the *Nataka* presents an obvious analogy to the tragedy of the Greeks."

—HHW: Ibid. P. 12

181. " The Hindus in fact, have no tragedy, a defect ... "

—HHW: Ibid. P. 13

182. " ... the restriction of the Indian drama to comedy in the true sense, *i.e.*, in the sense in which the great poem of Dante, or Shakespeare's *Tempest*, *Cymbeline* and *Winter's Tale* are entitled to the use of the term." —HHG: P. 358

183. " ... the *Toy Cart*, a beautiful melodrama drawn straight from the life."

—Sri Aurobindo: Kalidasa - Second Series. P. 94

184. " Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude." —SHB: P. 23

185. " The change of fortune should be not from bad to good, but, reversely, from good to bad ... The practice of the stage bears out our view." —SHB: P. 47

186. " The fourth case is when some one is about to do an irreparable deed through ignorance, and makes the discovery before it is done ... The last case is the best ... "

—SHB: Pp. 51, 53

187. " Whether Tragedy has as yet perfected its proper types or not; and whether it is to be judged in itself, or in relation also to the audience, — this rises another question."

— SHB: Pp. 17, 19

188. " In most of the tragedies of the world's literature it is assumed that death is a natural termination of the tragic fact or experience." To the Greeks death was " the supreme misfortune." " In other drama it is rare to find 'misfortune' in the formal pattern of tragedy without its conclusion in death."

—TRH: P. 257

189. " In another still worse tragedy, where one of the principal characters died quite casually, a spectator asked his neighbour, 'But what did she die of?' 'Of what? Of the

fifth Act,' was the reply. In very truth the fifth Act is an ugly evil disease, that carries off many a one to whom the first four Acts promised a longer life."

—Lessing: Quoted AHB: P. 258

190. "... the story is one of human actions producing exceptional calamity and ending in the death of such a man" [*i.e.* "a man in high estate"] —ACB : P. 16

191. "Like comedy, tragedy is best and most easily studied in drama, but it is not confined to drama, nor to actions that end in disaster. Plays that are usually called or classified with tragedies end in serenity, like *Cymbeline*, or even in joy, like *Alcestis* or Racine's *Esther*, or in an ambiguous mood that is hard to define, like *Philoctetes*."

—Northrop Frye : P. 207

192. "It is not so trivial an undertaking to make a tragedy end happily, for't is more difficult to save than to kill."

Dryden : Dedication of the *Spanish Friar*.

—Quoted SHB : Footnote. P. 306

193. "... Kalidasa, enjoying, we may feel assured, a full measure of prosperity in the golden age of India under the Gupta empire, viewed with a determined optimism all that passed before him in life..."

—ABK : Sanskrit Drama. P. 197

"Assured as he was, that all was governed by a just fate which man makes for himself by his own deeds, he was incapable of viewing the world as a tragic scene. . ."

—ABK : Ib. P. 160

194. "Tragadies are not necessarily the product of a tragic mood induced by spiritual distress. . ."

—FEH : Shakespeare in his Age. P. 285

195. "To the force of the tradition is presumably to be ascribed the absence of any effort at tragedy, though its absence undoubtedly coincides with the mental outlook of the Indian people and their philosophy of life."

—ABK : Ib. P. 354

ಅದೇ ಗ್ರಂಥದ ಪುಟ ೩೭೭–೩೮೦, ೩೫೪ ಪೂರ್ತಿ ಓದಬೇಕು; ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ದುರಹಂಕಾರ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು.

196. "The Greek dramas are predominantly tragic, but tragedy is totally absent in Sanskrit literature." "What wonder is there if Sanskrit dramas being hemmed in all sides by such conventional restraints failed to attain the sublime plane of Greek tragedy?" —HNDG: P. 50, 51

197. "...(2) the absence of the distinction between Commedy and Tragedy.." —MRK: Introduction. P. 13

198. "..the drama must close on the note of joy and peace....It turned away from the crudeness and incoherence of life to the magic regions of art."

—Sri Aurobindo: Kalidasa-Second Series, P. 4

199. "To describe life as a tragedy is but to take an imperfect view of it and goes counter to the ultimate scheme of life." —RDK: Introduction. P. xxx

200. ಟಿ ಎಸ್ ವೆಂ: "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ." ಪುಟ. ೧೬.

201. "...the piece might easily be reduced to five acts of a moderate length, by throwing the third act into the second and the sixth into the fifth; for it must be confessed that the whole of Dushmanta's conversation with the buffoon, and a great part of his courtship in the hermitage, might be omitted without any injury to the drama."

—Sir William Jones: Quoted DPR. P. 102

202. "He does not offer any criticism either on the characters or on the conduct of the play, for the simple reason that tastes are different." —DPR: P. 102

203. "...and with the ring produced at the right moment, the drama could have ended with Act V." "The long love-scene in Act III seems to be quite in order for a Five-Act Sakuntala." —RDK: Introduction. P. xli

"It seems to us that Kalidasa deliberately and after mature thought revised the original draft which made light of Sakuntala's faults and practically left her scotfree, and gave us the Seven-Act version with a message to maidens for all time..." —RDK: Ibid. P. xlii

204. "It aims at giving a realistic picture of the life of the people in a more marked degree than the other two."

—MRK: Introduction. P. 40

205. "The Sakuntalam...is the protest of injured Brahminism against aggressive Buddhism." —SRR: Introduction. P.17

206. " but Kalidasa, for all his piety, sang of a happy enjoyment of life." —WR : Kalidasa. P. 31

207. " Henry : It even interests me to see the odd ways in which people enjoy Shakespeare — at least I suppose they enjoy him." —BD : "On (Not) Enjoying Shakespere" in " Essays & Studies—1956 ". P. 39

208. Read Aurobindo : Kalidasa. P. 17, 19

209. The play's " vital centre " is " not an idea, an abstraction, a doctrine, a moral thesis, but something concrete—persons involved in action." —ED : P. 638

210. " Admirable as is Kalidasa's work, it would be unjust to ignore the fact that in his dramas as in his epics he shows no interest in the great problems of life aud destiny."

—ABK : Sanskrit Drama. P. 160

211. " Kalidasa, the greatest of Indian dramatists, experiences no uneasiness at the structure of life or the working of the world. He accepts without question or discontent the fabric of Indian society." —ABK : Ibid. P. 280

212. " Does he feel the miseries of the world to be miseries ? Do they disturb his rest ? We think not....Kalidasa surely was not a person to weep for other people's distress."

—ABG : Introduction. P. lv

213. See KSRS : Vol. I. P. 246 ; SRR : Introduction. P. 58 ; ABG : Notes. P. 528 ; RDK : Introduction, P. xxviii and Notes. P. 376 ; ABK : P, 152 ; ಎಆರ್‌ಕೃ : ಪುಟ. ೧೧೫.

214. " It is *natural* prose. Now and then it reminds us of the prose of the Mahabhasya."

" Sanskrit was the *spoken* language of the learned when Kalidasa flourished." —SRR : Introduction, P. 10, 12

215. " Its characteristic features of style are a compact but never abrupt brevity, a soft gravity and smooth majesty, a noble harmony of verse, a strong and lucid beauty of chiselled prose, above all an epic precision of phrase, weighty, sparing, and yet full of colour and sweetness. Moreover, it is admirably flexible," —Aurobindo : Kalidasa. P. 16

216. "To address the wife by name is not allowed by the Sastras. Apparently the king forgets it in the heat of the moment."

—RDK: Notes. P. 370

217. "The king, however, is enraptured and so forgets it."

—MRK: Notes. P. 178

218. "The poet does not tell us what happened to the ಮದನಲೇಖ of Sakuntala."

—RDK: Notes. P. 278

219. "The Unities of Time and Place were most flagrantly violated."

—ABG: Introduction. P. xxxiii

220. "Recalling the enthusiasm with which we Germans welcomed this translation of Sakontala we can attribute the pleasure it gave us to the prose in which it came to us."

—Goethe: Quoted WR. Kalidasa. P. 8

221. "A mere poet like Goethe may extend unstinted and superlative praise to a *Shacountala,* but the wiser critical and scholarly mind passes a less favourable verdict."

—Aurobindo: Kalidasa. Second Series P. 5

222. "... no less a person than Mr T. Gopala Row is said to have stated: 'Out of a part of Shakespeare's brain you can create a Kalidasa.' With all respect to him I must say that he is wrong in his view ... there are directions in which Kalidasa has achieved more than Shakespeare."

— KSRS: Kalidasa. Vol. II. P. 94

223. "But if it is understood in the sense ... that Kalidasa is as great as Shakespeare, we allow our patriotism to run amuck ... we must assert that there is no comparison between him and Shakespeare."

— ABG: Introduction. P. lix
Read pages lix and lx in entirety.

224. "Unquestionably, if any parallel were worth making, Kalidasa would fall to be ranked as the Sophokles of the Indian drama, for as far as any Indian poet could, 'he saw life steadily and as a whole,' and was free from the vain questionings which vexed the soul of Euripides."

— ABK: Sanskrit Drama. P. 197

225. "Every passion is softened without being enfeebled. The ardour of love never goes beyond æsthetic bounds; it never

maddens to wild jealousy or hate. The torments of sorrow are toned down to a profound and touching melancholy. It was here at last that the Indian genius found the law of moderation in poetry. . ." —AAM: Sanskrit Literature. P. 353

226. "But what matters when Kalidasa was born or where he lived? He is of all countries and of all ages, and his work is the inheritance of mankind." —KNDG: P. iv

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ

1. AAM: *A History of Sanskrit Literature* by ARTHUR A. MACDONELL. William Heinemann, London – 1900.

2. ABG: *The Abhignana-Sakuntala of Kalidasa* Edited by Lt. Col. A. B. GAJENDRAGADKAR – 4th Edition – Revised. The Popular Book Store, Surat – 1950.

3. ABK: *The Sanskrit Drama* (in its Origin Development, Theory and Practice) by A. BERRIEDALE KEITH. Oxford–Claredon Press – 1924.

4. ACB: *Shakespearean Tragedy* by A. C. BRADLEY–Second Impression – Reprinted. Macmillan and Co – 1914.

5. AJAW: *Sophocles the Dramatist* by A. J. A. WALDOCK. Cambridge University Press – 1951.

6. AN: *World Drama* by ALLARDYCE NICOLL. George G. Harrap & Co, London – 1947.

7. AQ-C: *Shakespeare's Workmanship* by Sir ARTHUR QUILLER - COUCH. T. Fisher Unwin – Second Impression – 1918.

8. ಎಆರ್‌ಕೃ: "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ" – ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ – (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ–೧೦. ೧೯೩೭)

9. BD: *On (Not) Enjoying Shakespeare* by BONAMY DOBREE in *Essays and Studies* Jubilee Volume – 1956. John Murray – London.

10. BHC: *European Theories of the Drama – An Anthology* by BARRETT H. CLARK. Stewart & Kidd Company – Cincinnati – 1919).

11. ಸಿಕೆವೆಂ: "ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಕವಿಯು ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬಗೆ" ಸಿ. ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ. (Printed by B. Sreenivasa Iyengar – Bangalore City – 1928.)

12. CRD: *Svapnavasavadattam* edited by C. R. DEVADHAR. Oriental Book Agency, Poon – 1946.

13. CRD and NGS: *Abhignana Sakuntala of Kalidasa* edited by C. R. DEVADHAR and N. G. SURU. Keshav Bhikaji Dhawale – Bombay. Reprinted – 1946.

14. ದ್ವಿನಾಆ: "ಸಂಸ್ಕೃತಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶಃ" by *Dwijendranath Acharya.* (ಭಾರತೀ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಮ್ – ಮಯುರಾಷ್ಟ್ರನಗರಮ್ – ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶಃ – ೧೯೫೭)

15. DPR: *Sir William Jones and His Translation of Kalidasa's Sakuntala* by DURGAPRASANNA RAYCHAUDHURI. Oxford Mission - Calcutta - 1928.

16. ED: *Shakespeare as a Comic Dramatist* by Edward Dowden - in *Representative English Comedies* Volume I edited by C. M. GAYLEY - 1903.

17. EPH: *The Indian Theatre* by E. P. HORWITZ. Blackie and Son - 1912.

18. FEH: *Shakespeare in His Age* by F. E. HALLIDAY. Gerald Duckworth and Co., London - 1956.

19. FL: *Trends in 20th Century Drama* by FREDERICK LUMLEY. Rockliff, Salisbury Square. London - 1956.

20. GCJ: *Kalidasa—A Study* by G. C. JHALA. Padma Publications, Bombay - 2nd Edition - 1949.

21. GKB: *Bhasa - Svapnavasavadatta* edited by G. K. BHAT. The Popular Book Store, Surat - 1953.

22. GKB: *Bhavabhuti's Uttara - Rama - Carita* edited by G. K. BHAT. The Popular Book Store, Surat - 1953.

23. GS: *A History of Criticism* Volume I, by GEORGE SAINTSBURY. 4th Edition. William Blackwood & Sons - 1922.

24. HHG: *A History of Indian Literature* by HERBERT H. GOWEN. D. Appleton and Co. - 1931.

25. HHW: *The Theatre of the Hindus* articles by H. H. WILSON, V. RAGHAVAN, PISHAROTI and VIDYABHUSHAN. Susil Gupta Ltd., Calcutta - 1955.

26. HNDG: *The Indian Stage* by HEMENDRA NATH DAS GUPTA. Metropolitan Printing & Publishing House, Calcutta - 1934.

27. JBPM: *School for Wives Criticised* in Volume one of *Comedies* by J. B. POQUELIN MOLIERE. English Translation - No. 830 of Everyman's Library. J. M. Dent & Sons - 1929.

28. KAN and SR : Article on *Kalidasa's Quest after the Cultured Mind* by K. A. NILAKANTA SASTRI and S. RAMACHANDRA RAO - contributed to *Felicitation Volume* presented to Prof. S. K. Belvalkar. Motilal Banarsi Dass. Banaras - 1957.

29. KNDG : *Sakuntala* prepared for the English stage by KEDAR NATH DAS GUPTA in a version written by Laurence Binyon. Macmillan and Co. Reprinted 1947.

30. KSRS : *Kalidasa* by K. S. RAMSWAMI SASTRI. Volumes I and II. Sri Vani Vilas Press, Srirangam - 1933,

31. LC : *Aeschylus - The Seven Plays in Verse* by LEWIS CAMPBELL. Oxford University Press. World's Classics, No. 117 - 1906.

32. "ಶ್ರೀಮನ್ ಮಹಾಭಾರತಮ್" (ಸಟಿಪ್ಪಣಮ್) - ಆದಿಪರ್ವ - ಕುಂಭಘೋಣಸ್ಥೇನ ಟಿ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯೇಣ, ಟಿ. ಆರ್. ವ್ಯಾಸಾಚಾರ್ಯೇಣ ಚ - (ಮುಂಬಾಪುರ್ಯಾಂ - ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ) ಶಕ - ೧೮೩೪.

33. ಎಂಲ : "ಕಾಳಿದಾಸ" — ಎಂ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನರಸಿಂಹಯ್ಯ - (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ - ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ - ನಂ. ೩೧ - ೧೯೫೫)

34. MRK : *The Abhignana Sakuntalam of Kalidasa* edited by M. R. KALE. Gopal Narayan & Co., Bombay - 6th Edition - 1925.

35. MW : *Sakuntala* edited by MONIER WILLIAMS. Clarendon Press - Oxford, Second Edition - 1876.

36. Marg. W : *Shakespeare Today* by MARGARET WEBSTER. J. M. Dent & Sons, London - 1957.

37. NF : *Anatomy of Criticism - Four Essays* by NORTHROP FRYE. Princeton University Press, New Jersey - 1957.

38. PNP : *Abhignana Sakuntala* edited by P.N.P. Messrs. Shiralkar & Co., Poona - 1889.

39. RDK : *Abhignana Shakuntala of Kalidasa*. Edited by R. D. KARMARKAR. Published by Aryabhusan Press, Poona. First Edition - 1952.

40. RGM : *Shakespeare as a Dramatic Artist* by RICHARD G. MOULTON. Oxford at the Clarendon Press. 3rd Edition - 1906

41. RL : *Aeschylus - Oresteia,* translated by RICHMOND LATTIMORE. University of Chicago Press, Third Impression - 1954.

42. RNG: *Vikramorvasiyam.* Edited by R. N. GAIDHANI. First Edition. The Royal Book Stall, Poona - Date?

43. SA: *Kalidasa* SRI AUROBINDO - 2nd Edition. Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry - 1950.

44. SA: *Kalidasa - Second Series* SRI AUROBINDO. Ibid - 1954.

45. SHB: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* - with a Critical Text and Translation of the Poetics by S. H. BUTCHER. 4th Edition. Macmillan & Co., 1911.

46. SKD: S. K. DE - See next number.

47. SND: S. N. DAS GUPTA - *A History of Sanskrit Literature Classical Period* - Volume I by S. N. DAS GUPTA and S. K. DE. University of Calcutta - 1947.

48. SRR: *Kalidasa's Abhignana - Sakuntala* edited by Principal SARADARANJAN RAY, Eleventh·Edition revised and enlarged by Kumudranjan Ray - October 1939.

49. ತೀನಂಶ್ರೀ: "ಕಾವ್ಯಸಮೀಕ್ಷೆ" – ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ (ಕಾವ್ಯಾಲಯ – ಮೈಸೂರು) 1947.

50. TRH: *The Harvest of Tragedy* by T. R. HENN, Methuen and Co. - 1956.

51. ಟಿಎಸ್‌ವೆಂ: "ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ" - ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ (ತ. ವೆಂ. ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು) ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮುದ್ರಣ - ೧೯೫೬.

52. ವಿಸೀ: "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲ" - ವಿ. ಸೀ. (ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯಿಂದ ಅಚ್ಚಾದುದು) - ೧೯೪೩.

53. WR: *Kalidasa* – (The human meaning of his works) by WALTER RUBEN – Translated by Joan Becker. Akademie-Verlag, Berlin - 1957.

ಪರಿಶಿಷ್ಟ

ಪೀಠಿಕೆ — ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ

ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾನೊಂದು ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೇಳಿದೆ: ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೊಬ್ಬರು ಹರದತ್ತ – ಗಣದಾಸ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇತ್ತ ಹಾಸ್ಯಪೂರಿತವಾದ ಉಪನ್ಯಾಸ. ನೃತ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ಜಗಳ, ಅದಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನು ಕೆಣಕಿ ಛೂ ಬಿಡುವ ವಿದೂಷಕನ ಕುಚೇಷ್ಟೆ, ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾಷಣಕಾರರ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಉಪಕಥೆಗಳೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಗುವಿನ ಕೋಲಾಹಲ ಎದ್ದಿತ್ತು ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಲವತ್ತೈದು ನಿಮಿಷ ಪೂರ್ತಿ. ಮಧ್ಯೆಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಕಟಿತವಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯ ವಿವರಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅತ್ತಕಡೆಗೆ ಹೋಗಲೇ ಇಲ್ಲ ಸಭಿಕರ ಗಮನ; ಪ್ರಾಯಶಃ ಭಾಷಣಕಾರರ ಅಭೀಷ್ಟವೇ ಅದಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಯಿತು 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ'ವನ್ನು ಪಠಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ಓದುತ್ತ ಓದುತ್ತ ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದ ಉದ್ದೇಶ ಬರಿ ಹಾಸ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಲಿಷ್ಠವಾಯಿತು ನನ್ನಲ್ಲಿ. ಅದರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಮುಗ್ಧನಾದೆ. ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾದಂತೆಲ್ಲ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ (comedy) ಗಳೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ 'ಹೊಸ ಕಾಮೆಡಿ' (New Comedy) ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮನರ ಕಾಮೆಡಿ ಹಾಗೂ ಮೋಲಿಯೇರ (Moliere) ನ ಕಾಮೆಡಿಗಳೊಡನೆ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಹಲಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣ ಸಮಾನತೆಯೊಂದಿಗೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ (Shakespeare)ನ 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ' (Romantic Comedy)ಯ ಸಾದೃಶ್ಯವೂ ಅಧಿಕವೆಂದು ನಾನು ಮನಗಂಡೆ. ಅಂತೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕದ ವ್ಯಾಸಂಗ ಅನೇಕ ಸಂವತ್ಸರ ನನ್ನಿಂದ ನಡೆಯಿತು.

'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ದ ದೀರ್ಘ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವ ಆಸೆಯಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶ್ರದ್ಧೆಯಾಗಲಿ ನನಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ ಬಹಳಕಾಲ. 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಬೋಧಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಒದಗಿದಮೇಲೆ, ಕವಿಯ ಮಿಕ್ಕೆರಡು ರೂಪಕಗಳನ್ನೂ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪಠಿಸುವ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಆ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿಕೊಂಡು 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಅಂಶಗಳೊಡನೆ ತೂಲನ ಮಾಡುವ, ಅವಸರ ಉಂಟಾಯ್ತು ತಾನಾಗಿ. ಪಂಡಿತರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಮತಗಳನ್ನು ಓದಿ ಗುರ್ತುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದೆ ಸಮಯ ಅನುಕೂಲಿಸಿದಂತೆಲ್ಲ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡೆ.

29

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತರು ಇಬ್ಬರು ಸ್ನೇಹಿತರು: ಶ್ರೀ ಎಚ್. ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾವ್, ಶ್ರೀ ಎಸ್. ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ. ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಆಗಾಗ ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ನಿರೂಪಿಸಿದಾಗ, ಅವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ, ರೂಪಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೇಗ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯ ಅವರಿಂದ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ದ ಮೇಲೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದ ತರುವಾಯ ಮಿಕ್ಕೆರಡು ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೂ ಅದು ಬರುವುದು ಸರಿಯೆಂದು ತೋರಿತು ನನಗೂ ಕೂಡ. ಅದರಂತೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ನನ್ನ ಮೆದುಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೂ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿ, ನನ್ನ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಬರೆದು ಹೊಡೆದು ಪುನಃ ಬರೆದ ಕರಡುಪ್ರತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ತಿದ್ದಿ ಕೊನೆಗೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಮುಡುಪು ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದೇನೆ ಮುದ್ರಣ ದೇವತೆಗೆ.

'ಶಾಕುನ್ತಲ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಸಮರ್ಥನೆಗೈದು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುವ ತವಕ ಕಂಡು ಬರಬಹುದು ಲೇಖನವನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ. ಅದಾವುದೆಂದರೆ, 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರೂಪಕವೆಂಬ ನನ್ನ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ. ದೊಡ್ಡ ಕವಿ ತನ್ನ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲ್ಯ ಕುದುರಿದ ತರುವಾಯ ವಿರಚಿಸಿರಬೇಕು ಅದನ್ನು; ರೂಪಕ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಅರ್ಧಂಬರ್ಧ ನೈಪುಣ್ಯದಾತ ಎಂದಿಗೂ ನಿಲುಕಲಾರ ಅದರ ಮಟ್ಟವನ್ನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಗುಣಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಪತ್ತೆಹಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಹರ್ಷನಾಟಕದ ವಿಷಯ ಗಂಭೀರನಾಟಕದ ವಿಷಯಕ್ಕಿಂತ ಹಗುರ; ಅದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ; ಹಾಗೆಂದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೇ ಎಲ್ಲವೂ ಲಘುವಾಗಿಬಿಡುವುದೇ ಅದರಲ್ಲಿ? ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯ ಇಲ್ಲ ಹಗುರ ಇಲ್ಲ ಗಂಭೀರ ಎಂದು ಎರಡೇ ಮೆಟ್ಟಲುಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಬೇಕೆ? ಹಗುರ ಗಂಭೀರ ಎನ್ನಲೇಬೇಕಾದ ಎರಡು ಮೂರು ಹಂತಗಳು ನಡುವೆ ಇರಬಾರದೇತಕ್ಕೆ? 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮೆಡಿ'ಯ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳವರಿಗೆ ಈ ವಿಚಾರ ಸುಲಭವೇದ್ಯ.

ಪೂರ್ವ ಬೇರೆ ಪಶ್ಚಿಮ ಬೇರೆ, ಅದೊಂದು ಲೋಕ ಇದೊಂದು ಲೋಕ, ಎನ್ನುವವರ ಪಂಗಡ ನನ್ನದಲ್ಲ. ಪ್ರಪಂಚದ ಅಗಾಧ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದರ್ಶನದ ಕೋನ ಸಂವಿಧಾನದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೊದಲಾದುವಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಅಂತರ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಕವಿಕುಲ ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳ ಒಂದೇ ಮಹಾಕುಲ. ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಮಿನ್ಯಾಂಡರ್ ಮೋಲಿಯೇರ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರೊಡನೆ ಸ್ನೇಹಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಮಾನವ ಯಾವ ಭೂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಾಳುತ್ತಿದ್ದರೇನು, ವಸ್ತ್ರ ಆಹಾರ ಆಚಾರ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎಷ್ಟಿದ್ದರೇನು, ಮೂಲತಃ ಅವನು ಮಾನವ ತಾನೆ? ಅವನ ಚಾಳಿ ಚರ್ಯೆಗಳ ಸುಂದರ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಜಗತ್ತಿನ ಮಹಾಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ

ಕಾಳಿದಾಸ; ಇತರ ಮಹಾಕವಿಗಳೊಡನೆ ಅವನು ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆ ವಿಚಾರಿಸುವುದು ಅಯುಕ್ತವಾದೀತೆ?

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ಮೂಲ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ; ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪ್ರಥಮಾಕ್ಷರ ಸಂಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ A ಯಿಂದ W ವರೆಗೆ ನಾಮಧೇಯದ ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಥಮಾಕ್ಷರ ಕ್ರಮದ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಎಸ್. ಕೆ. ಡೇ ಎಂಬುದನ್ನು S ಕೆಳಗೆ ನಮೂದಿಸಿದೆ, D ಕೆಳಗಲ್ಲ; ವಾಲ್ಟರ್ ರೂಬನ್ ಎಂಬುದನ್ನು W ಕೆಳಗೆ ನಮೂದಿಸಿದೆ.

ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯನ್ನೇ ನಾನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ: ಶ್ರೀ ಆಠವ್ಲೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ನವಾರೆ ಸಂಪಾದಿತ ಪ್ರತಿ. (ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿ) ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಇರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾ ಬಲ್ಲೆ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧು ಅದು ಅಸಾಧುವೆಂಬ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಅಧಿಕಾರವಿರುವ ಪಂಡಿತರು ನಡೆಸಲಿ. ನನಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಭಾವಾರ್ಥದ್ಯೋತಕವಾದ ಕವಿವಚನ.

ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಈ ಹೊತ್ತಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಮಿತ್ರ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾಯರಿಗೆ ಧನ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕಾಗದದ ಅಸಮರ್ಪಕತೆ ಇದ್ದರೂ ಇಷ್ಟೊಂದು ಚೆಲುವಾಗಿ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಮುದ್ರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿರುವ ಕುಮಾರ ಶಿವರಾಮನಿಗೆ ಅಭಿನಂದನೆ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು.

ಮೈಸೂರು,
ತಾ. ೫–೭–೧೯೬೦. } **ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ.**

ಪೀಠಿಕೆ — ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ

ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯೊಂದನ್ನು ಅನುಗೂಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪೀಠಿಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅನಾವಶ್ಯಕ; ಆದರೂ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಲೇಬೇಕೆಂಬ ಚಾಪಲ್ಯವನ್ನು ಅದುಮುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾದ ಯಾವುದೋ ಘಟನೆ ವ್ಯಾಜವಾಗಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಓದುಗನನ್ನು ಒಂದು ಗ್ರಂಥದ ಬಳಿಗೆ ತಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಅದೋ ಇದೋ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಗತಿ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ವನ್ನು ಪಾಠ ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಿಕ್ಕೆರಡು ರೂಪಕಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಟ್ಟು ನಾನು ಅಧ್ಯಯನಗೈಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಸರಿಯೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ನನ್ನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿತ್ತು.

ಮಹೋನ್ನತ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೂ ಅದ್ಭುತ ರಹಸ್ಯದ ಪ್ರಕೃತಿಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರವಾಗಿಯೂ ನಿಂತಿರುವ ಉರ್ವಶೀ ತತ್ವದ ಚಿತ್ರಣ ಎಂತಾಗಿದೆ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಕಿಸುವ ಆತುರದಿಂದ ಅದನ್ನು ಓದಿದ್ದೆ. ಕವಿಯ ವಿಭಾವನೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕೃಷಿಗೈದು ಫಲ ರೂಢಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬ ಶಂಕೆ ಎದ್ದಿತ್ತು ನನ್ನಲ್ಲಿ.

ಎರಡನೇ ಪ್ರಚೋದನೆಯಾದದ್ದು 'ಔಶೀನರಿ' ಎಂಬ ನಾಮಧೇಯ. ಎಂಥ ವಿಕಾರವೂ ಎಷ್ಟು ಅಯುಕ್ತವೂ ಆದ ಹೆಸರು ಅದು ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿನಾಯಕಿಯೂ ಮಹಾತಪಸ್ವಿನಿಯೂ ಆದ ಪಟ್ಟಮಹಿಷಿಗೆ! ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಜೂಲಿಯೆಟ್ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಹೀಗೆ: 'ಅಂಕಿತದಲ್ಲೇನಿದೆ? ಯಾವುದನ್ನು ಗುಲಾಬಿಯೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಅಂಕಿತವನ್ನಿಟ್ಟರೂ ಅದರ ಸುವಾಸನೆ ಅಷ್ಟೇ ಮಧುರ.' ಕೇವಲ ನೀರಸವಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವಳ ಹೇಳಿಕೆ ಒಪ್ಪು. ರಕ್ತ ಮಾಂಸ ತುಂಬಿದ ಮಾನವರ ಪ್ರಪಂಚ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಮೋದನೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಯಲಾರದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಜೂಲಿಯೆಟ್ಟಳ ಪ್ರಿಯನೂ ಸಮಸ್ತ ಲೋಕದ ಪ್ರಿಯನೂ ಆದ ಯುವಕ ಕಂದರ್ಪನನ್ನು 'ರೋಮಿಯೊ' ಎಂದೇಕೆ ಸಂಬೋಧಿಸಿದ ಆ ಮಹಾಕವಿ? 'ಕೆಕ್ಸಿಯೊ' ಎಂದೋ ಕೊನೆಗೆ 'ಡ್ರೋಮಿಯೊ' ಎಂದೋ ಏತಕ್ಕೆ ಕೂಗಲಿಲ್ಲ? ಬೆಪ್ಪನಾಗಿ ನಗುಪಾಟಲು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಎಸಗುವ ಅವಳಿ ಜವಳಿ ಸೇವಕರಿಗೆ 'ಡ್ರೋಮಿಯೊ' ಎಂದು ನಾಮಕರಣವಾಗಿದೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಒಂದು ನಕಲಿನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಕವಿ ಕೀಟ್ಸ್ ತನ್ನ ಒಂದು ಕಥನಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕನಿಗೆ 'ಪಾರ್ಫಿರೊ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತವನ್ನಿಟ್ಟು, ಆಮೇಲೆ 'ಲಯೊನೆಲ್' ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಪುನಃ 'ಪಾರ್ಫಿರೊ' ಎಂಬುದಕ್ಕೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಸಂತೃಪ್ತನಾದ. ಪುರುಷರ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಮಾಡಿದ ಮಹಿಳೆಯರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ, ಜಾರ್ಜ್ ಸೇಂಟ್ಸ್‌ಬೆರಿ 'ಜೇಮ್ಸಿನಾ' ಎಂಬುದನ್ನು 'ಅತ್ಯಂತ ಕುರೂಪವಾದದ್ದೂ ಭೀತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥಾದ್ದೂ ಆದ ಅಪಭ್ರಂಶ' ಎಂದು ಹಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಸಾರಿ 'ರ್‍ಯಾಗ್ (Wragge) ಪೋಲೀಸರ ವಶದಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ' ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ವರ್ತಮಾನ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯ್ತು; ಅದನ್ನು ಓದಿ ಮನನೊಂದು ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ ಆರ್ನಲ್ಡ್ ಹೀಗೆ ಟೀಕೆಮಾಡಿದ: 'ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲ, ಅವಳ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗ ಬೇಡ, ನಮ್ಮ ದಷ್ಟಪುಷ್ಟ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ! ಅದೇನು ಅಂಕಿತ ರ್‍ಯಾಗ್? ಅಂಥ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವವರಿಂದ, ಅಂಥ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುವ ಜನತೆಯಿಂದ, ಏನನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು, ಯಾವ ಒಳ್ಳೆಯ ಆಶೆ ಇದ್ದೀತು?' ನನಗೇನೋ 'ಔಶೀನರಿ' ನಿಜವಾಗಿ ಅಂದಗೇಡು, ಶ್ರುತಿಕಟು, ಅನಿಷ್ಟ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮರಸವಿಲ್ಲದ ಶ ನ ರ ವ್ಯಂಜನಗಳ ಬಲಾತ್ಕಾರದ ಕೂಟವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಔ ಎಂಬ ಸ್ವರ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಅದರ ಬಳಕೆ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯೋದ್ಯಮ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡ

ಅತಿಥೀ ಪರಮೌ ಪ್ರಾಪ್ತೌ ಪುತ್ರೌ ದಶರಥಸ್ಯ ತೌ ॥
ಉಭೌ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಶತ್ರುಘ್ನೌ ವೀರೌ ಸತ್ಯ ಪರಾಕ್ರಮೌ ॥
ದೇವೌ ವಾ ಮಾನುಷೌ ವಾ ತೌ ನ ತರ್ಕಯಿತು ಮುತ್ಸಹೇ ॥

ಮುಂತಾದುವಲ್ಲಿ ಔಕಾರದ ಪುನರುಕ್ತಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕರ್ಣದೂಷ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಬರೆದಂತಿದೆ. ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪ್ರಕೃತ. ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಚಿತ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಅನರ್ಥ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೆತ್ತು, ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡುವುದೂ ಅಪಾರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಜರುಗಬಹುದಾದ ಮತ್ತು ಜರುಗಿರುವ ವ್ಯಾಪಾರ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, 'ಉರ್ವಶೀ' ಎಂಬ ನಾಮಾಂಕಿತವೂ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೆ ಸೊಗಸಿನಲ್ಲಿ. ಅದಿರಲಿ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರವರ್ಗ ರೀತಿ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಸಾರ ವಿಷಯಾವಳಿ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವುದು ನಮ್ಮ ಏಕೈಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ.

'ಶಾಕುನ್ತಲ' 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕಾವ್ಯಪಠನ ಕವಿತ್ವಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಕೆಲಸ ಅನಂತ. ಆದರೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ರೂಪಕತ್ರಯದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಮುಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಶಕ್ತಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಇತ್ತು ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಕವಿಕುಲಕ್ಕೆ ದೇವತೆಯಾದ ಸರಸ್ವತಿಗೆ ನನ್ನ ಭಕ್ತಿತುಂಬಿದ ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ನಮಸ್ಕಾರ. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಹಾಕುತ್ತ ನನ್ನ ಹಾದಿಯನ್ನು ಮನೆಯಿಂದ ಮಜಲಿನವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ನನಗೇ ಗೊತ್ತು ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾನೆಷ್ಟು ಋಣಿಯೆಂಬ ನಿಜಾಂಶ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಅಗಣಿತ ಧನ್ಯವಾದ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಒರೆದಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರ್ಜುಮೆಮಾಡಿ ಸಮನಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ; ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೂಲವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಅಕ್ಷರಕ್ರಮವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನನ್ನ ಲೇಖನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಆದರದಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಿದ ಮಿತ್ರ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಎಚ್. ಎಮ್. ಶಂಕರನಾರಯಣರಾಯರನ್ನು ಎಷ್ಟು ವಂದಿಸಿದರೂ ಸಾಲದು. ಮುದ್ರಣ ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದಿಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕುಮಾರ ಶಿವರಾಮನ ಶೀಲಶ್ರದ್ಧೆ, ಪ್ರವೀಣ ದಕ್ಷತೆ, ಅವಿಶ್ರಾಂತ ದುಡಿಮೆಗಳೇ ಸಾಧಕ. ಅವನಿಗೆ ನನ್ನ ಹಾರ್ದಿಕ ಅಭಿನಂದನೆ, ಹಾಗೂ ಆತ್ಮೀಯ ಆಶೀರ್ವಾದ.

ಕಾಳಿದಾಸ ಚಿರಾಯುವಾಗಲಿ ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಹಾರೈಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ನವಿರಾಗಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಬಲಗೊಂಡು, ಪುಷ್ಟಿ

ಗೂಡಿ, ನವ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತ, ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತ, ನಿಂತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಲೆಂದು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಹಾತೊರೆಯಬೇಕು.

ಮೈಸೂರು
ತಾ. 14-11-1960 ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ

ವಿಜ್ಞಾಪನೆ — ಶಾಕುನ್ತಲ

"ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುನ್ತಲ"ದ ಆಸಕ್ತವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಚಿತ್ತ ಹರಿದದ್ದು ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರು ಸಂವತ್ಸರದ ಹಿಂದೆ. ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ.ಆನರ್ಸ್ ಪದವಿಯ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕೆಲವು ಗ್ರೀಕ್ ಫ್ರೆಂಚ್ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳೊಡನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕವೊಂದನ್ನೂ ಓದಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟಳೆ ಇದೆ. ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಭಾರತದ ಮತ್ತಾವ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ ಈ ಉತ್ತಮ ಏರ್ಪಾಡು. ರಸಿಕಪ್ರಪಂಚ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿರುವ ರೂಪಕಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಿ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಗೋಜೇ ಏಳದು. ಹೀಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಂತರದ 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ನಮ್ಮ ಉಚ್ಚ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಶಾಶ್ವತ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ. ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು ಅದನ್ನು 'ಬೋಧಿಸುವ' ಸುಯೋಗ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷ. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಆಳಕ್ಕೆ ಆ ಮಹಾ ಕೃತಿಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದಂತೆಲ್ಲ, ಅದರ ಅಪೂರ್ವ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತ ನಡೆಯಿತು ನನ್ನಲ್ಲಿ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಸಾಫೊಕ್ಲೀಸ್ ರಾಸೀನರೊಂದಿಗೂ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನೊಂದಿಗೂ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸ ಎಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಯ್ತು. ರೂಪಕವೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅದೂ ಒಂದು ಮಾದರಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಎಂಬುದು ಶಂಕಾತೀತವಾಯ್ತು. ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ತೋಚಿದ ಅಂಶ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಟೀಕೆ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ಗುರುತುಹಾಕಿ, 'ಶಾಕುನ್ತಲ' ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕರಡುಪ್ರತಿಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತ ಬಂದೆ; ಅದನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ತಿದ್ದಿ, ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಸಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಮಧ್ಯೆ ತಾಯ್ನುಡಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಕರೆ ಬಂತು; ಅದಕ್ಕೆ 'ಊಹುಂ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಇಚ್ಛೆಯಾಗಲಿ. ಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾಯರ ಹಸನ್ಮುಖದ ಪ್ರಾರ್ಥನಾಸೋಗಿನ ಬಲಿಷ್ಠ ಆಣತಿಯೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವೆ? ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಬಹಳ ಸುಲಭವೆಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ತಂದು ಕೂಡಿಸಿತು ತನ್ನ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು. ಬರೆಯುತ್ತ ಬರೆಯುತ್ತ, ಪ್ರಧಾನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಮುಖ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ, ಮಿಕ್ಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಕಂಡುಬಂದುವು; ಒಂದೇ ಮಾತಿ

ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ಈ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ತಾನೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಲೇಖನವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯ್ತು. ಸುಮಾರು ೧೨೦ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗುವ ಒಂದು ಲಲಿತ ಕೈಪಿಡಿಯನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡುತ್ತೇನೆಂದು ಭಾಷೆಯಿತ್ತಿದ್ದೆ ಶ್ರೀ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾಯರಿಗೆ; ಅಷ್ಟೇ ಆದರೆ ಬೇಗ ಅದನ್ನು ಅಚ್ಚುಹಾಕಬಹುದೆಂದು ಆ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನನ್ನ ಕುಮಾರ ಶ್ರೀ. ಶಿವರಾಮ್. ಕರಡು ಹಾಳೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಪೇರಿಸಿಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ, ಪುಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು ಪುಸ್ತಕ; ಲಘು ಹೊತ್ತಗೆಯ ಸಂಕಲ್ಪ ಕನಸಿನಂತೆ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿಹೋಯ್ತು. ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೇ ಉದ್ದುದ್ದವಾಗಿ ಮೂವತ್ತು ಪುಟಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸೀತೆ ಮೂಲವ್ಯಾಖ್ಯಾನ? ಹೀಗಾದರೂ ಏನೇನೂ ಆಯಾಸಗೊಳ್ಳದೆ ಆದರಗುಂದದೆ ಏಕರೀತಿಯ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದಲೂ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಲೂ 'ಶಾಕುನ್ತಲ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯನ್ನು ಆಗಗೊಳಿಸಿ ಹೊರತಂದ ಅಭಿನಂದನೀಯ ಪ್ರಕಟನಕಾರರಿಗೂ ಅಕ್ಕರೆಯ ಮುದ್ರಣಕಾರರಿಗೂ ನನ್ನ ಅನೇಕ ಧನ್ಯವಾದ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರ 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ದ ಪ್ರಕಟನೆಗಳಿಗೂ ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೂ ನಾನು ತುಂಬ ಋಣಿ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಂದ ನನಗೆ ಲಭಿಸಿರುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಅದು ಅಲ್ಪವೆ. ಕವಿಯ ವಚನವನ್ನೂ ಅದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನೂ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸಾಸ್ವಾದದ, ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ, ತಳಪಾಯ. ಎಂಥ ತೊಡಕು ಎದ್ದುಬಂದರೂ 'ಮೂಲಪಾಠಕ್ಕೆ ಶರಣುಹೊಗು!' (Go to the text!) ಎಂದು ಉಪದೇಶವೀಯುತ್ತಿದ್ದರು ನನ್ನ ಗುರು ಶ್ರೀ ಮತ್ ಪ್ರೊ. ಜೆ. ಜಿ. ಟೇಟ್. ಆ ದೊಡ್ಡ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನೆರವಾಗುವ ಪಂಡಿತರೆಲ್ಲರೂ ಗೌರವಾರ್ಹರು. ವಸ್ತುಬಂಧ ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಸಂವಿಧಾನೋಪಾಯಗಳು ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಾದರೋ ಅವಕಾಶವುಂಟು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ. ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಸ್ವಂತ ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆಯಿಂದ ನಾನು ಮನಗಂಡಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇನೆ ಲೇಖನದುದ್ದಕ್ಕೂ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನವೀನವೆಂಬುದನ್ನು ನಾ ಬಲ್ಲೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆದಷ್ಟು ಭಾಗ ಆದಷ್ಟು ಮಂದಿಯ ಸಮ್ಮತವನ್ನು ಪಡೆಯಲೆಂಬ ಕಟ್ಟಾಸೆ ನನ್ನಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ನನ್ನಿಂದ ದೂರ. ವಿದೇಶೀಯ ರೂಪಕಜಾತಿಯೊಡನೆ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಸಂಸರ್ಗವಾಗಲೀ ಸಾದೃಶ್ಯವಾಗಲೀ ಹೇಗೆ ಸಲ್ಲುವುದು, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅನುಚಿತವಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಾವಧಾನದಿಂದ ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಅಧಿಷ್ಠಾನ ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಅಂತರ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಬಗೆದರೆ, ಯಾವ ತಿರುಳಾದ ಸತ್ವದಿಂದ ಗಂಭೀರನಾಟಕ ತನ್ನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ

ವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಗೆದರೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಚೀನ ಅರ್ವಾಚೀನ ಎಂಬ ಬಾಹ್ಯವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸಡಿಲಗೊಂಡು ಅಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. ಶರೀರದ ರಂಗಿನಲ್ಲಿ, ಅಂಗಗಳ ತೋರ್ಕೆಯಲ್ಲಿ, ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಯ ವೈಖರಿಯಲ್ಲಿ, ಎಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯ ಕಂಡುಬಂದರೂ ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೃದಯ ಆತ್ಮಗಳಿಗೆ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ ತೆರದ ಸ್ವರೂಪ. ಆದ್ದರಿಂದ, ನೈಜ ಶಾಶ್ವತ ರೂಪಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸೂಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ಭರತಮುನಿಯ ಸೂತ್ರವಾಗಲೀ ಲೆಸ್ಸಿಂಗನ ಟೀಕೆಯಾಗಲೀ ಮೋಲಿಯೇರನ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಲೀ ಅದಕ್ಕೆ ಸದಾ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿ. ಯಾವ ಸಮಂಜಸ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಅಳೆದರೂ 'ಶಾಕುನ್ತಲ'ಕ್ಕೆ ನಿರ್ಭೀತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದೇ ನನ್ನ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ, ನಾನು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಬಹುದಾದ ಸಣ್ಣ ಕಾಣಿಕೆ.

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತ ಬರವಣಿಗೆ, ಆರು ಕನ್ನಡ, ಮಿಕ್ಕವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಇಟ್ಟು, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಉದ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವಾಗ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಕ್ರಮ ಇದು. ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಪ್ರಥಮಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಕೆಳಗೆ ನಮೂದಿಸಿರುವಂತೆ, ಆ ಸಂಕೇತ ಮೊದಲು, ಆಮೇಲೆ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು, ಆಮೇಲೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಪೂರ್ಣ ನಾಮಧೇಯ, ಅನಂತರ ಪ್ರಕಟನಕಾರರ ವಿಳಾಸ, ಪ್ರಕಟನೆಯ ತೇದಿ — ಹೀಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ತಪಶೀಲಿನಲ್ಲಿ. ಮುಖ್ಯ ನಾಮಧೇಯದ ಪ್ರಥಮಾಕ್ಷರವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯಗೈಯುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿಲ್ಲ. ಅಂಕಿತ ಗಳ ಇತರ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವು ಬರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಕೇತ ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, A. B. Keith ಎಂಬುದನ್ನು ABK ಎಂಬುದಾಗಿ ಹ್ರಸ್ವಗೊಳಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಕಾರಾದಿಯ A ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದೆ, K ಗುಂಪಿನಲ್ಲಲ್ಲ. R. G. Moulton ಎಂಬುದನ್ನು RGM ಎಂಬು ದಾಗಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಗೊಳಿಸಿ, ಅದನ್ನು R ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಣಿಸಿದೆ, M ಗುಂಪಿನಲ್ಲಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಎ. ಆರ್. ಕೃ. ಎಂಬುದು A ವಿಂಗಡದ ಕೆಳಗೂ ಎಂ ಲ ಎಂಬುದು M ನ ಕೆಳಗೂ ಟಿ ಎಸ್ ವೆಂ ಎಂಬುದ T ನ ಕೆಳಗೂ ಹೆಸರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾಯರ ಅಪಾರ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಆದರ್ಶ ಧೈರ್ಯಗಳಿಗೂ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮನ ಶುಚಿಮನಸ್ಸು ಶೂರದಕ್ಷತೆಗಳಿಗೂ ನನ್ನ ವಿಶೇಷ ಮೆಚ್ಚಿಕೆ.

ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭ ಚತುರ್ದಶಿ,
೧೫-೯-೧೯೫೪, ಮೈಸೂರು.

ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ.

18d33

18933